ثقافات ومقامات موسيقية

محمود حسن طه

* الكتاب: ثقافات ومقامات موسيقية
* الكاتب: محمود حسن طه
* تصميم الغلاف: شركة رسمات للدعاية والإعلان / تركيا – المصمم أوس حسين
* إخراج داخلي: سليل الفراعنة
* رقم الإيداع: 2690/ 2022
* الترقيم الدولي: 978-977-6968-01-1

المدير العام: عزيز عثمان
لمراسلة الدار: daralmuntadaa@gmail.com
واتس آب: 01005186476
صفحة الدار على موقع فيسبوك: دار المنتدى للنشر والتوزيع

صدر عن دار المنتدى
بالتعاون مع دار المثقف

المثقف للنشر والتوزيع
دار المنتدى للنشر و التوزيع

9 789776 968011



(عَلّمَ الإنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَم)

سورة العَلَقْ/ آيـة ٥

المحتوى

الموضوع	الصفحة
أقوال وحكم في الموسيقى	١١
شكر خاص	١٢
بين يدي الكتاب	١٣
مقتطفات من إحياء علوم الدين	١٤
توضيح	١٦
مقدمة	١٧
الفائدة من هذا الجهد	١٨
معلومات تمهيدية	١٩
الموسيقى، الموسيقى وتأثرها بالجغرافية	٢٠
المقام لغة، تاريخا	٢٠
علاقة المقام العراقي بالدين، الچالغي	٢٢
الطور	٢٣
قراءة النوتة الموسيقية وكتابتها	٢٤
المترونوم	٢٥
قوالب الغناء العربي	٢٧
الموشح: لغويا، نظما، لحنا، تاريخا	٢٨
تكوين الموشح	٢٨
الترل في الموشح	٢٩
الموشح من حيث الأوزان الملحن عليها	٢٩
المألوف	٢٩
الضربان، الكار، الكار الناطق	٣٠
النقش، الزنجير العربي، الزنجير التركي	٣١
روائع الموشحات على مختلف الأوزان والمقامات	٣٢
موشحات على إيقاع السماعي الثقيل	٣٣
موشحات على إيقاع السماعي الدارج	٣٣
موشحات على إيقاع المصمودي الكبير	٣٣
موشحات على إيقاع اليورك سماعي	٣٤
موشحات على إيقاع المربع	٣٥
موشحات على إيقاع الأقصاق	٣٥
موشحات على إيقاع النوخت	٣٦
موشحات على إيقاع الدور الهندي	٣٦
موشحات على إيقاع المحجّر	٣٧

موشحات على إيقاع الفاخت	٣٧
موشحات على إيقاع الأقصاق التركي	٣٨
موشحات على إيقاع الضربان والنقش	٣٨
موشحات على إيقاعات مختلفة	٣٩
مراجع ومخطوطات في الموشحات	٤١
الدور: لغويا، تاريخيا	٤٢
تكوين الدور	٤٣
من الأدوار الرائعة	٤٤
أدوار سيّد درويش	٤٥
حكاية دور عواطفك دي أشهر من نار	٤٦
أدوار داود حسني لأم كلثوم	٤٦
أدوار زكريا أحمد لأم كلثوم	٤٧
بعض أدوار محمد عبد الوهاب	٤٧
وقفة مع شيخ الموسيقيين العرب الملّا عثمان الموصلي	٤٩
المونولوج الغنائي: لغويا، نظما	٥٥
عزيز علي	٥٥
الديالوج: لغويا، نظما، تاريخا بعض الديالوجات	٥٩
القدود: لغويا، تاريخيا	٦١
الطقطوقة	٦٢
من أشهر الطقطوقات	٦٢
طقطوقات لملا عثمان وسيد درويش	٦٢
طقطوقات غناء منيرة المهدية	٦٢
طقطوقات لمحمد القصبجي (غناء أم كلثوم)	٦٣
طقطوقات لزكريا أحمد (غناء أم كلثوم)	٦٣
طقطوقات لرياض السنباطي (غناء أم كلثوم)	٦٣
طقطوقات لمحمد عبد الوهاب	٦٣
الطقطوقة والاغنية	٦٣
البِستة	٦٤
الاغنية	٦٤
محمد القبانچي	٧٠
أنواع السلالم الموسيقية	٧٨
السلّم الموسيقي العربي	٧٩
سلم دو ري مي (Do Re Mi Scale)	٨١
السلّم الخماسي (Pentatonic Scale)	٨١
بلاد النوبة والأغنية النوبية	٨٣
السلّم السداسي	٨٤

السلّم الملون أو الكروماتيك (Chromatic Scale)	٨٤
معلومات أساسية	٨٥
النغمة، الأبعاد الموسيقية	٨٦
الربع تون، الكوما، أسماء النغمات	٨٧
الغماز، النغمة المميزة، نغمة الظهير	٨٨
علامات التحويل	٨٨
الأسماء الشرقية لبعض النوتات الموسيقية	٨٩
سلالم المقامات الموسيقية	٩٠
كيف تتكون السلالم الموسيقية	٩١
مقام الرَست	٩٣
تطبيقات عربية	٩٤
تطبيقات عراقية	٩٥
حكاية پستة هالليلة حلوة	٩٥
عائلة مقام الرَست	٩٦
مقام سوزناك	٩٦
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	٩٦
مقام پـيـنجُگاه	٩٦
تطبيقات	٩٧
حكاية أغنية هذا مو انصاف	٩٧
مقام نيروز، تطبيقات	٩٨
مقام محير عراق	٩٨
مقام ماهور	٩٨
مقام نيشابورك	٩٩
مقام يگاه، تطبيقات	٩٩
مقام بشاير	٩٩
مقام نوى كرد	٩٩
مقام نياز	٩٩
مقام سازكار، تطبيقات	١٠٠
مقام دلنشين	١٠٠
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٠٠
مقام شرقي رست	١٠١
مقام كردان (گردان)، تطبيقات	١٠١
مقام رهاوي	١٠١
مقام البيات	١٠٢
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٠٣
حكاية پستة چلچل عليّ الرمّان	١٠٥

عائلة مقام البيات	١٠٦
مقام بيات حسيني، تطبيقات	١٠٦
مقام بيات شوري	١٠٧
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٠٧
مقام قارجهار	١٠٧
مقام بياتين	١٠٨
مقام حسيني عُشَيران	١٠٨
مقام محيّر	١٠٨
مقام نهفت	١٠٨
مقام دشت	١٠٩
أجمل من غنى الدَشت	١١٠
زهور حسين	١١٠
حسن خيوگه	١١١
ناظم الغزالي	١١٣
محمد القبانجي	١١٥
يوسف عمر	١١٦
مقام السيگاه	١١٧
تطبيقات	١١٨
عائلة مقام السيگاه	١١٩
مقام هزام	١١٩
تطبيقات عربية	١١٩
تطبيقات عراقية	١٢٠
عرفان وإنصاف – رضا علي	١٢٠
مقام راحة الأرواح - تطبيقات	١٢٤
مقام أوشار	١٢٤
تطبيقات	١٢٥
مقام عراق، تطبيقات	١٢٥
حكاية پستة آنا المسيچينة آنا	١٢٥
حكاية پستة الأفندي	١٢٦
مقام بستنگار (بسته نگار)	١٢٧
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٢٧
مقام مستعار	١٢٧
نغمة المستعار	١٢٨
مقام أوج	١٢٩
مقام فرحناك، تطبيقات	١٣٠
مقام رونق نما	١٣٠

مقام سيكا (سيگاه) بلدي	١٣١
مقام العَجم	١٣٨
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٣٨
عائلة مقام العجم	١٣٩
مقام عَجَم عُشَيران	١٣٩
مقام جهارگاه، تطبيقات	١٣٩
مقام شوق أفزا	١٤٠
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٤٠
مقام جان فزّا (جانفزّا)، تطبيقات	١٤٠
مقام سوزدلارا (سوزدل آرا)	١٤١
مقام عَجَم مُرصّع	١٤١
مقام عَجَم طرز جديد	١٤١
مقام الحِجاز	١٤٢
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٤٣
حكاية پستة فوگ النخل (فوگ إلنا خِل)	١٤٤
المقام الموسيقي لفوگ إلنا خِل	١٤٤
عائلة مقام الحِجاز	١٤٦
مقام حِجاز عَجَمي	١٤٦
مقام حجازكار ، تطبيقات عربية	١٤٦
تطبيقات عراقية	١٤٧
مقام شَهْناز	١٤٧
مقام سوزدل	١٤٧
مقام شَد (شَت) عَرَبان، تطبيقات	١٤٧
مقام زنجران، تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٤٨
مقام حِجازين	١٤٨
مقام النهاوند	١٤٩
تطبيقات عربية، تطبيقات عراقية	١٥٠
عائلة مقام النهاوند	١٥١
مقام فرحفزّا، تطبيقات	١٥١
مقام سلطاني يگاه	١٥٢
مقام بوسَليك	١٥٢
أغنية ليل البنفسج	١٥٣
التحليل الموسيقي	١٥٣
مقام نهاوند مُرصّع	١٥٧
مقام عشّاق مصري، تطبيقات	١٥٧
مقام نِهاوند طرز جديد	١٥٧

مقام نَوى	١٥٨
مقام نَوى عراقي	١٥٨
حكاية پستة يا زارع البزرنگوش	١٥٨
مقام خَنبات	١٥٩
تطبيقات	١٦٠
مقام نَهاوند كبير	١٦١
التصنيف الغربي لسلّم النهاوند	١٦١
تحليل أغنية خسارة خسارة فراقك يا جارة	١٦٢
مقام الصَبا	١٦٤
تطبيقات عربية، عراقية	١٦٥
عائلة مقام الصَبا	١٦٦
مقام صَبا زمزم، تطبيقات	١٦٦
مقام الكُرد	١٦٧
تطبيقات عربية	١٦٧
تطبيقات عراقية	١٦٨
عائلة مقام الكُرد	١٦٩
مقام لّامي	١٦٩
مقام اللامي وطور الحليوي	١٧٠
تطبيقات عراقية، تطبيقات عربية	١٧١
مقام حِجازكاركرد، تطبيقات	١٧٢
مقام كرد عراقي (محيّر كردي)	١٧٢
تطبيقات	١٧٣
مقام طرزنوين	١٧٣
مقام شهناز كردي	١٧٣
مقام شوق طرب	١٧٣
مقام كُرد العَجَم (عَجَم كردي)	١٧٤
مقام فرح نما	١٧٤
مقام النگريز	١٧٥
تطبيقات	١٧٥
عائلة مقام النگريز	١٧٦
مقام نوأثر، تطبيقات	١٧٦
مقام أثر كرد	١٧٦
تطبيقات	١٧٧
مقام بسنديدة، تطبيقات	١٧٧
مقام حصار	١٧٧
مقام المخالف	١٧٨

تطبيقات	١٧٩
جدول المقامات وأجناسها	١٨٠
جدول مقام الرَست	١٨٠
جدول مقام البيات	١٨٢
جدول مقام السيگاه	١٨٣
جدول مقام العَجم	١٨٤
جدول مقام الحِجاز	١٨٥
جدول مقام النهاوند	١٨٦
جدول مقام الصَبا	١٨٧
جدول مقام الكرد	١٨٧
جدول مقام النگريز	١٨٨
الخاتمة	١٨٩
المصادر والمراجع	١٩٠

أقوالٌ وحِكَمٌ في المُوسيقى

- الموسيقى تُعطي روحاً للكونِ، أجنحةً للعَقلِ،
طيَراناً للمُخيّلةِ وحياةً لكلِّ شَيء.

أفلاطون

- الموسيقى غِذاءُ كُلِّ المُحِّبين.

جلال الدين الرومي

- الموسيقى الهادئةُ تساعدكَ على التفكير في مُشكلةٍ
والموسيقى الصاخبةُ تساعِدُكَ على الهَرب مِن مُشكلة.

إحسان عبد القدوس

- لا تَرتَبكي دَعي النَغمَاتِ تُرتّب وقعَ خُطواتِنا.
إنني مِثلُكِ، لا أجيدُ الرَقصَ ولكنّي أؤمنُ بسِحرِ الموسيقى.

بشاير الشيباني

شكر خاص

كل الشكر والامتنان على الجهد الرائع الذي بذله في مصاحبة هذا البحث، ومتابعته وتدقيقه علمياً وفنياً، الأستاذ القدير في معهد الدراسات النغميّة، والمدرّس في مدرسة الموسيقى والباليه في بغداد سابقاً، عازفاً على آلة الجوزة وقارئاً للمقام العراقي، ومصاحباً لأساتذة المقام الكبار أمثال: يوسف عمر، شعوبي ابراهيم، محمد العاشق وحمزة السعداوي وآخرين.

إنه الأستاذ والفنان المبدع: محمد صالح عمر، فشكراً له على ملاحظاته القيّمة التي لم يبخل بها علي، إذ لولاه لما كان هذا العمل في هذا المستوى، وشكراً على تقريظه حيث وضعني في المحل الذي يراه ولا أراه.

محمود حسن طه
٢٠١٦/٢/١٥

بين يَدَيّ الكتاب



قرأتُ كتاب الباحث الموسيقي، الطبيب محمود حسن طه
فشاهدت فيه الكثير من المعلومات الفنية الموسيقية، ووجدته أستاذاً مُلمّاً بدقّة التفاصيل النغميّة، ورأيت له باعاً متمكناً في هذا المجال، ومبدعاً في توثيق السلالم الموسيقية بشكل واضح مدعم بأمثلة عديدة قديمة تراثية، وحديثة معاصرة، مما يخدم عشاق الفن الشرقي، ووجدته أميناً في نقل المعلومة، ودقيقاً في طرحها حينما يتحدث عن الغناء الشرقي العربي، حيث قام بتحليله تحليلاً وافياً ليتسنّى للمتتبع الإستفادة منه. كما انه تطرق الى معلومات تاريخية قيّمة مختلفة، ومتحدثاً عن روّاد المقام العراقي وأساليبهم، الأمر الذي دعاني أن أقرّ بأنه قد رفد المكتبة الموسيقية الشرقية بكتاب قيّم وممتاز لمتتبّعي ومحبّي الفن الموسيقي، ففتح لطلاب الفنون الجميلة وللمهتمين بعلم النغم وفنونه باباً للاستفادة الكبيرة من هذا العمل الرائع بطرح سهل أخّاذ وممتع، فجزاه الله خير الجزاء على ما قدّم.

محمد صالح عمر
٢٠١٦/١/١٢

مقتطفات من إحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي

حول الآراء في الغناء والسَماع

لله تعالى سرّ في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح، حتى انها لتؤثر فيها تأثيراً عجيباً، فمن الأصوات ما يفرح، ومنها ما يحزن، ومنها ما ينوّم، ومنها ما يضحك ويطرب، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس، ولا ينبغي أن يظن أنّ ذلك لفهم معاني الشعر، بل هذا جار في الأوتار حتى قيل: من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج، وكيف يكون ذلك لفهم المعنى وتأثيره مشاهد في الصبي في مهده؟! فإنه يسكته الصوت الطيب عن بكائه وتنصرف نفسه عما يبكيه الى الإصغاء اليه.

أما الحكماء فقال بعضهم: في القلب فضيلة شريفة لم تقدر قوّة النطق على إخراجها باللفظ فأخرجتها النفس بالألحان، فلما ظهرت سَرت وطربت اليها فاستمعوا من النفس وناجوها ودعوا مناجاة الظواهر، وقال بعضهم: نتائج السَماع إستنهاض العاجز من الرأي وإستجلاب العازب من الأفكار وحِدّة الكالّ من الأفهام والآراء حتى يثوب ما عزب وينهض ما عجز ويصفو ما كدر ويمرح في كل رأي ونية، فيصيب ولا يخطئ ويأتي ولا يبطئ.

وقال آخر: كما أن الفكر يطرق العلم الى المعلوم فالسَماع يطرق القلب الى العالم الروحاني، وقال آخر: من حزن فليسمع الألحان، فإنّ النفس إذا دخلها الحزن خمد نورها، وإذا فرحت اشتعل نورها، وظهر فرحها فيظهر الحنين بقدر قبول القابل وذلك بقدر صفائه ونقائه من الغش والدنس.

لم يزل الحُداء وراء الجِمال من عادة العرب في زمان رسول الله (ﷺ) وزمان الصحابة رضي الله عنهم وما هو إلاّ أشعار تؤدى بأصوات طيبة وألحان موزونة ولم ينقل عن أحد من الصحابة إنكاره، بل ربّما كانوا يلتمسون ذلك تارة لتحريك الجِمال وتارة للإستلذاذ، فلا يجوز أن يُحرم من حيث إنه كلام مفهوم مستلذ مؤدى بأصوات طيبة وألحان موزونة.

انّ السَماع قد يكون حراماً محضاً، وقد يكون مباحاً، وقد يكون مكروهاً، وقد يكون مستحباً.

أما الحرام: فهو لأكثر الناس من الشبان ومن غلبت عليهم شهوة الدنيا فلا يحرّك السَماع منهم إلاّ ما هو الغالبُ على قلوبهم من الصفات المذمومة.

وأما المكروه: فهو لمن لا يُنزله على صورة المخلوقين، ولكنه يتخذه عادة له في أكثر الأوقات على سبيل اللهو.

وأما المباح: فهو لمن لا حظَّ له منه إلاّ التلذذ بالصوت الحسن.

وأما المستحب: فهو لمن غلب عليه حب الله تعالى ولم يحرّك السَماع منه إلاّ الصفات المحمودة.

اللهو مروّح للقلب ومخفف عنه أعباء الفكر، والقلوب إذا أكرهت عميت وترويحها إعانة لها على الجدّ، فالمواظب على التفقه مثلاً ينبغي أن يتعطل يوم الجمعة؛ لأنّ عطلة يوم تبعث على النشاط في سائر الأيام، والمواظب على نوافل الصلوات في سائر الأوقات ينبغي أن يتعطل في بعض الأوقات، ولأجله كُرِهَتْ الصلاة في بعض الأوقات.

فالعطلة معونة على العمل واللهو معين على الجدّ، ولا يصبر على الجدّ المَحض والحق المرّ إلاّ نفوس الأنبياء عليهم السلام، فاللهو دواء القلب من داء الإعياء والمَلال، فينبغي أن يكون مباحاً، ولكن لا ينبغي أن يستكثر منه كما لا يستكثر من الدواء، فإذاً، اللهو على هذه النية يصير قربة، هذا في حق من لا يحرّك السَماع من قلبه إلاّ صفة محمودة يطلب تحريكها بل ليس إلاّ اللذة والإستراحة المَحضة، فينبغي أن يستحب له ذلك ليتوصل به إلى المقصود الذي ذكرناه.

نعم، هذا يدل على نقصان عن ذروة الكمال فإنّ الكامل هو الذي لا يحتاج أن يروّح نفسه بغير الحق، ولكن حسنات الأبرار سيئات المقرّبين، ومن أحاط بعلم علاج القلوب ووجوه التلطف بها لسياقتها إلى الحق علم قطعاً أنّ ترويحها بأمثال هذه الأمور دواء نافع لا غنى عنه.

"إحياء علوم الدين، حجة الإسلام: أبو حامد الغزالي
المجلّد الثالث، كتاب آداب السَماع والوَجد
تحقيق وتخريج: علي محمد مصطفى وسعيد المحاسني
تقديم: أسعد الصاغرجي
دار الفيحاء ودار المنهل ناشرون
دمشق، الطبعة الاولى ٢٠١٠"

توضيح

كانت السلالم الموسيقية حتى مطلع أربعينيات القرن الماضي تفتقر الى اسس تصديقية منهجية عالمية، حيث كانت أسماء الدرجات الموسيقية عربية وفارسية وتركية وكردية، وتختلف من ديوان (أوكتاف) الى آخر، الحقيقة أنّ الانخراط في هذه التسميات يعيق التعلّم الموسيقي ويحرم العازف من دراسة التكنيك والعلوم الموسيقية الواسعة الاخرى كعلم الهارموني مثلاً، كما أنّ السلالم آنذاك كانت أحيانا تسمّى باسم القارئ، وأحيانا اخرى باسم المنطقة، أي أنّ اسم المقام أو السلّم يختلف باختلاف الجغرافية، وأحيانا يطلق إسم المقام أو النغم على روحية الأداء في السلّم نفسه، كما أنّ تصوير السلّم على درجة اخرى غير درجته المعتادة يعطيه إسماً آخر، إضافة الى أنّ بعض المقامات كانت تطلق على اسلوب الغناء كوزن إيقاعي مما أدّى الى ظهور أسماء عديدة تصل الى (٧٠) مقاماً أو مسمىً بل أكثر، لكنّ تطوّر علم الموسيقى مع تغير اسلوب الحياة وبالإعتماد على لغة موسيقية عالمية موحّدة غيّر الكثير من المسائل، وهاأنذا اقدم لكم الأنغام الموسيقية مع بعض من إشتقاقاتها أو فروعها الأساسية والمهمة، والتي ما زال الكثير منها مستخدماً الى يومنا هذا، أطرحها بأبسط الوسائل التعليمية وبدون تدوين موسيقي بل بذكر النغمات الموسيقية لكل سلّم بغية ترغيب العازف للإقبال على دراسة السلالم وتعلّمها والوصول للهدف باقصر الطرق، والإبتعاد عن تفاصيل اخرى أصبحت غير مطلوبة ولا مطروحة في هذا العصر، مما يوفر الوقت والجهد، فهذا العمل ليس منهجاً أكاديمياً، بل هو خلاصة خبرتي في هذا المجال فضلا عن ما توصلتُ اليه بعد البحث والتقصي خدمة للموسيقى متمنياً إرضاءكم، وإستفادتكم، ذلك انه لا حياة روحية بدون الفن عامة والموسيقى خاصة.

تنويه:

- يمكن للقارئ الرجوع الى أحد المصادر المعتمدة في هذا البحث أو غيرها من المصادر الموثوقة للحصول على التدوين الموسيقي لكل سلّم.
- زيادة في متعة القارئ الكريم، قمتُ بذكر حكايات بعض الأغاني والپستات التراثية الجميلة الموثّقة والمتداولة حسبما توفر لي من معلومات ومصادر باعتبار ذلك جزءاً من الثقافة الموسيقية وبغية زيادة المعلومات الفنيّة لديه.
- كل الأمثلة والتطبيقات التي تم ذكرها موجودة على شبكات الانترنيت من يوتيوب وغيره.

مقدِّمة

المقامات الموسيقية أو الأنغام الموسيقية أو (السلالم) تعتبر إحدى المتطلبات الأساسية التي ينبغي أن يستند عليها كل موسيقي، أو قارئ مقام، أو مطرب، أو مغنّ إن شاء أن يرتقي بمستواه الفني الموسيقي، ومن هنا يأتي مصطلح (الغناسيقى) أي الموسيقى الغنائية، حيث انّها أكثر ما تشغل الموسيقيين والغنائيين، هواةً كانوا أم محترفين في هذا المجال.

إنّ دراسة هذا النوع من العلوم أو الفنون الموسيقية يتطلب الغور في اصولها واصول سلالمها الموسيقية ولا سيّما الشرقية العراقية عامة والبغدادية خاصة، مما يدعو الباحث في هذا المجال الى الرجوع الى العصر العباسي (٧٥٠- ١٢٥٨م) وما كان مستخدماً آنذاك، وكيف تطورت السلالم وتكونت مع إختلاف الزمن وصولاً الى عصرنا هذا؛ مما قد يصيب الدارس بالتعب والإعياء خصوصاً أنّ اللّغة الموسيقية تغيرت كثيراً عما كانت عليه، حيث إبتدأت بالتوثيق الشفوي (تناقل المعلومة من شخص الى آخر شفويا)، وصولاً الى زماننا هذا، حيث اللّغة الموسيقية العالمية.

مما دفعني الى هذا العمل هو أنّ بعضاً من الفنانين، عازفين أو مغنّين، لا يتمتعون بما يكفي من ثقافة موسيقية أساسية، كما أنّهم لايجيدون اصول المقامات والسلالم الشرقية وقواعدها، وليسوا على دراية كافية بها، ناهيك عن اشتقاقاتها، فضلا عن عدم توفر كتيبات أو كتب مختصرة مركزة ووافية حديثة تصلح للهواة والمحترفين، وخصوصاً السماعيين منهم، أي الذين لم يتسنّى لهم دراسة النوتة الموسيقية، كما أنّ الموسيقي اليوم أصبح يخشى تعلم العشرات من المقامات أو الأساليب ويعتبرها بالغة الصعوبة؛ لذلك كان لابدّ من عملٍ يضم ثقافة موسيقية عامة ممزوجة بما صارت اليه السلالم الموسيقية الشرقية اليوم وبعيداً عن التفرعات والمسمّيات التي لم تعد مستعملة والإكتفاء بالمرور بها سريعاً للأمانة العلمية، أي أنّني إعتمدتُ في هذا العمل المتواضع إستعراض السلالم وأجناسها حسب أهميتها اليوم وليس أساليب أدائها.

الفائدة من هذا الجهد:

١. انّ معرفـة السـلالم الموسـيقية وألوانهـا تـوفّر للعـازف الكثيـر مـن الوقـت للوصـول الـى اللّحـن أو الميلـودي المطلـوب، بـدلاً مـن البحـث عنـه بـين العديـد مـن النغمـات وقـد لا يصل الى مبتغاه من ذلك الميلودي.

٢. بعـد التـدريب المسـتمر لتغذيـة المهـارات الشخصـية فـي علـم السـلالم النَغميّـة، يتأهـل العـازف أو المطـرب للإنتقـال مـن سـلّم الـى آخـر بسلاسـة ونعومـة؛ ممـا يعطـي سـحراً وطرباً بالغاً، ويؤثر ذلك في المستمع بشكل جيد.

٣. انّ معرفـة المعنيـين بهـذا العلـم وإدراكهـم لقـراءة القـارئ فـي جلسـات المقـام أو فـي الامسـيات الغناسـيقية أو حتـى فـي المناقـب النبويـة وقـراءة القـرآن الكـريم والحسـينيات، كـل ذلـك يمـنح المتلقـي لـذّة كبيـرة بحـد ذاتهـا فيتمتـع بهـا أهـل الشـأن والهـواة ومحبـو هـذا العلم ومتذوقو هذا الفن.

٤. الإطـلاع علـى المعلومـات العمليـة الموسـيقية والثقافيـة الأساسـية المهمـة لكـل عـازف أو مهتم بالموسيقى.

مَعلوماتٌ تمهيدية



الموسيقى

الموسيقى علم من العلوم التطبيقية المبنية على القواعد الرياضية، وهو ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة والمؤتلفة والمتناسبة بحيث تتركب منها ألحان تستسيغها الاذن، مبنية على موازين موسيقية متنوعة.

الموسيقى وتأثّرها بالجغرافية

للجغرافية تاثير مهم في بناء التركيبة الروحية للشخص، فنرى مثلاً إبن الجنوب والبيئة الصحراوية يغني بروحية وباسلوب مخالف لساكن المناطق الشمالية، حيث الطبيعة والهواء النقي، وعليه نرى أنّ النّغم أو السلّم الموسيقي نفسه يغنى في الجنوب بشكل مختلف عن الشمال.

أمثلة على ذلك :

- الركباني: غناء أهل البادية ويغنى عادة بسلّم السيگاه (هزام).
- الحياوي: سلّم البيات في محافظة الكوت وتحديداً بلدة الحَي (جنوب شرقي العراق).
- الحويزاوي: سلّم الحِجاز في منطقة أهواز العراق (عرب ايران)، وهو من المقامات العراقية، وهناك رأي يقول بأنّ الحويزاوي فرع من فروع مقام الحِجاز وإكتمل في بغداد باعتبارها موطناً للمقام العراقي.

المقام

المقام لغةً: هو الموضع أو ما يعتليه الشاعر أو المغنّي أثناء الإنشاد والغناء، وجمعه مقامات، وأوّل من ذكر كلمة (مقام) هو قطب الدين محمود بن مسعود بن مصلح الشيرازي المتوفى سنة ٧١٠ هـ ، ذكرها في كتابه (درّة التاج لغّرة الديباج).

المقام تاريخاً: تشير العديد من الوثائق والمخطوطات والتي يعود البعض منها الى ما يزيد على الألف سنة وتؤكد أنّ أوّل ظهور للمقام كان في العهد العباسي في عهد (الخليفة المهدي) أي في قمّة ازدهار العهد العباسي. ومن هذه الكتب والمخطوطات:

- كتاب (يحيى بن المنجم) المتوفى عام ٣٠٠هـ.
- كتاب (الموسيقى الكبير للفارابي) المتوفى عام ٣٢٩هـ.

المقــام إصــطلاحاً: مجموعــة مــن الأنغــام أو الــدرجات الصــوتية مترابطــة مــع بعضــها ومنسـجمة فيمـا بينهـا، وانّ أي تغيّـر يحصـل فـي نظـام تركيبـه يـؤدي الـى مقـام آخـر أو سـلّم آخـر، وانّ مجمـوع هـذه الـدرجات الصـوتية هـو (٧) والدرجـة الثامنـة هـي جـواب (غِطـاء) للأولى.

سُـمّيت المقامـات العراقيـة كقالـب غنـائي بمسـميات مختلفـة نسـبة لامـور عـدة، حسـب أبعـاد المقـام وإسـتقراره، مثـل مقـام الحسـيني، أو حسـب المسـتقر فقـط مثـل مقـام السـيگاه، أو حسب عائديـة المقـام فقـط مثـل مقـام المـدمي، وقـد يكـون علـى إسـم مدينـة مثـل مقـام الأورفـة، أو علـى إسـم عشـيرة مثـل مقـام البيـات، أو نسـبة الـى إسـم رجـل مثـل الإبراهيمـي، أو لقـب عائلـة مثـل الحكيمـي وغيـره، ويقـال أنّ مقـام المنصـوري جـاء نسـبة الـى منصـور زلزلـة، فـي العهـد العباسـي، الـذي كـان أحـد قـراء المقـام المجيـدين والمبـدعين، إذ إبتكـر مقامـاً موسـيقياً وأدائيـاً سـمي بالمنصـوري، واعتبـر منـذ ذلـك الوقـت مـن المقامـات الرئيسـية المـؤدّاة بالشـعر العربـي الفصـيح، ومـن الناحيـة الموسـيقية: أدخـل منصـور نغمـة (وسـطى زلزلـة) التـي عرفـت لاحقـاً بـالربع صـوت، وقـد ورد ذكـره لـدى الأصـفهاني والأرمـوي وشـهد لـه إسـحاق الموصـلي، وإشـتهر بانّـه أصـلح السـلّم بادخالـه الـوتر الثالـث الأوسـط، حيـث إختلـف علمـاء زمانـه فـي موضع نغمة السيگاه على آلة العود وكانوا يسمونها بالوسطى.

كـذلك فـانّ كلمـة مقـام، تعنـي الموقـع أو الدرجـة فـي السـلّم الموسـيقي، مثـل: مقـام السـيگاه الـذي هـو الموقـع الثالـث أو الدرجـة الثالثـة، حيـث (سـىٍ) كلمـة فارسـية وكرديـة تعنـي (٣) و (گاه) تعني درجة أو نغمة، أي: الدرجة الثالثة أو المقام الثالث.

كلمـة مقـام أيضـاً كلمـة شـاملة، تعنـي ذلـك الاسـلوب الغنـائي الخـاص ببغـداد وكركـوك والموصـل والبصـرة الـذي كـان متبعـاً حتـى أواسـط ونهايـة القـرن العشـرين، فهـو المقـام العراقـي الـذي إعترفـت بـه منظمـة اليونسـكو فـي ٧ / تشـرين الثـاني (نـوفمبر)/ ٢٠٠٣م ؛ ذلـك أنّ المقـام العراقـي يمثـل جغرافيـة العـراق موطنـاً لـه مـن شـماله الـى جنوبـه، وأصـبح التـراث رقـم (٤٧) فـي الأمـم المتحـدة، وهكـذا الغيـث كـل الأقاويـل السـابقة بأنـه غيـر عراقـي، فمضـمون كلمـة مقـام هنـا هـو القالـب الغناسـيقي ولـه أصـوله حيـث يبـدأ بـ (البـدوة) إذا كانـت قصـيرة أو (التحريـر) إذا كانـت أطـول، ثـم تـاتي (الجلسـة) و (الميانـة) أو (الميانـات) و (القـرارات) و (التسـليم) أو (التسـلوم) فـي النهايـة، وهـذه المجموعـة مـع بعضـها تسـمى (أركـان المقـام)، وتتخلـل هـذه المراحـل أو الأركـان قطـع وأوصـال موسـيقية جميلـة، وعلـى قـارئ المقـام أن ينتقـل مـن سـلّم الـى آخـر ومـن قطعـة أو وصـلة الـى اخـرى بشـكل متقن ضـمن شـروط مقاميّـة ثابتـة عـادة، وقـد يكـون المقـام المغنّـى مقامـا إيقاعيـاً أي تصـاحبه الموسـيقى والأوزان مثـل: مقـام إبراهيمـي ومقـام أورفـة، وقـد يكـون غيـر إيقـاعي مثـل: مقـام دَشْـت ومقـام پينجُگـاه، وبعـض المقامـات تغنـى بالشـعر الفصـيح مثـل: مقـام عَجـم عُشَـيران ومقـام رَسـت

وأخرى بالزهيري والموال البغدادي مثل: مقام بهيرزاوي ومقام حكيمي وهذا ما يميّزه عن غيره اسلوباً غنائياً تراثياً غير موجود في باقي الدول العربية.

علاقة المقام العراقي بالدين

الموسيقى أصلها الدين، والدين أصل الموسيقى، ففي الفترة المظلمة بعد سقوط بغداد في العصر العباسي على يد هولاكو (٦٥٦هـ - ١٢٥٨م)، أصبح المقام العراقي غائباً عن الناس ولسنوات طويلة، الا انّ المحافظة على الموروث الموسيقي كان من خلال القراءات الدينية من الكتاب الكريم، والمناقب النبوية والحسينيات فكان الدين عاملاً مساعداً أساسياً لوصول المقام الى الأجيال المتعاقبة.

الچالغي

لفظة تركية عثمانية تعني (المَلهى) أو (الحَفلة)، وكلمة (چالغي طاقمه سي) تعني جماعة الملهى أو طاقم الحفلة، أي الجوق الموسيقي، وظلّت چالغي أو چالغي طاقمه سي مستعملة ومتداولة لدى البغداديين ولمدّة طويلة، وهي الجوق الموسيقي المؤلف من قارئ المقام والمصاحبين له على الآلات الموسيقية: السَنطور، الجوزة، النقارة، والدُنبك (الطبلة). ثمّ قام المرحوم الحاج هاشم الرجب باضافة كلمة (بغدادي) بدلاً من (طاقمه سي) ليعرف بعدها بـ (الچالغي البغدادي)، ويعتبر هاشم الرجب (١٩٢١- ٢٠٠٣م) خبيراً قديراً في المقامات ومن الباحثين الكبار في الموسيقى العباسية.

كذلك كان الأستاذ المرحوم مجيد رشيد خبيراً كبيراً في المقامات، وقد تطرق الى ذلك الأستاذ الباحث قارئ المقام حسين إسماعيل الأعظمي في كتابه (المقام العراقي الى أين؟) فقال: انّ علماء المقام العراقي وخبراءه من الدرجة الممتازة في القرن العشرين هم ثلاثة لا رابع لهم وهم: هاشم الرجب، ويوسف عمر، ومجيد رشيد الحيالي (١٩١٥- ١٩٨٢م)، كان مجيد رشيد خبيرا كبيراً وانساناً بسيطاً، قارئاً للمقام، دخل الاذاعة العراقية لأول مرّة عام ١٩٤٦م، غنّى عندها مقام الأوج مع فرقة الاذاعة، وسجّل بعدها الكثير من المقامات العراقية وأصبح خبيراً في الاذاعة والتلفزيون في السبعينيات من القرن العشرين مشرفاً على أداء قارئي المقام العراقي، مرشداً ومعلماً الأصول والقواعد لهذا النوع الرائع من الفنون.

الطور

جمعه أطوار، يقابله Mode في اللغة الإنگليزية، ويقول عنه أحمد مختار، أستاذ الموسيقى في جامعة لندن: انّ كلمة طور جاءت من كلمة دور وجمعها أدوار وتعني: المقام؛ كما ورد في كتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي البغدادي (١٢١٣- ١٢٩٤م) (العصر العباسي)، وقد حَرّفها لفظاً الموسيقيون الأجانب من غير العرب والعاملون في الموسيقى آنذاك لتصبح طوراً، لذا فإنّ الأطوار الريفية تعني بالاصل: الأدوار الريفية، أي: المقامات الريفية، حيث كان يُسمّى المقام دوراً أو شداً أو بردة. ويقول عنه الأستاذ يحيى الجابري، عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى ومدير بيت الغناء الريفي، في كتاباته في مجلة الحياة للموسيقى (كتاب: أطوار الغناء الريفي العراقي)، عن تعريف الطور: هو الطريقة في الأداء لنوع من أنواع الغناء المبني على السلالم الموسيقية المعروفة. إختلفت الأطوار بحسب ظروف ظهورها وإنتشارها؛ فمنها التي حملت إسم مكتشفيها وأسماء المدن التي ولدت فيها وأسماء العشاير والقبائل وأسماء المقامات الموسيقية والحِرف والطقوس الإجتماعية الاخرى التي يزاولها أهل الجنوب وريف البادية.



صورة للچالغي البغدادي عام ١٩٣٢

يظهر فيها قراء المقام العراقي: اسماعيل القيبسي، ورشيد القندرچي والشيخ جلال الحنفي.
صالح شميل على الجوزة ويوسف حوكي بتو على السَنطور وخضوري على الرق ويهوذا شماس على الدنبك.



هاشم الرجب



يوسف عمر



رشيد مجيد

قراءة النوتة الموسيقية وكتابتها

النوتة هي الاسلوب أو الوسيلة التي بواسطتها تكتب الموسيقى وتقرأ، فهي وسيلة لحفظ الألحان وتوثيقها، أي التدوين الموسيقي، والنوتة لها شكل محدد، فهي عبارة عن خمسة سطور متكررة تسمى (مُدَرّج)، فالسطر الواحد في الكتابة العادية يقابله خمسة أسطر في النوتة وكل سطر له إسم، وتكون قراءتها وكتابتها من اليسار الى اليمين، وانّ أوّل من ثبّت النوتة الموسيقية من اليسار الى اليمين هو صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي (٦١٣-٦٩٣هـ)(١٢١٣- ١٢٩٤م) ، حيث كان الأرموي يجيد الغناء والعزف على آلة العود بشكل رائع واليه يرجع الفضل الكبير في ضبط الأنغام وأدوارها وفي أحكام القواعد النظرية، كما أنّه أوّل من ظبّط تدوين نغم الألحان وإيقاعاتها فجعل للنغم حروفاً، ولزمن الايقاع أعداداً بأجزاء أجزاء اللّحن وهذا ما يسمّى بـ (النوتة الموسيقية)، لكن النوتة الموسيقية أو الأحرف الموسيقية المتعارفة والمتفق عليها اليوم تختلف عن الأحرف الموسيقية التي وضعها صفي الدين الأرموي، وبهذا يعتبر الأرموي الرائد في مجال التدوين الموسيقي.

المترونوم

آلـة لقيـاس الـزمن للحصـول علـى ضـبط سـرعة حركـة مـا ضـبطاً دقيقـاً، اخترعهـا المهنـدس الميكـانيكي الألمـاني يوهـان مـايلزل (Johann Maelzel)عـام ١٨١٥م، وكانـت عبـارة عـن صـندوق خشـبي هرمـيّ الشـكل ذي أربعـة جوانـب تفـتح مـن جانـب واحـد فتكشـف عـن قضـيب معـدني عليـه خطـوط افقيـة مـن أسـفله الـى أعـلاه، وثقـل متحـرك يمشـي علـى القضـيب المعـدني مـن أسـفله الـى أعـلاه لـه سِنّ معقـوف يقـف علـى الخطـوط الافقيـة وبجانبهـا توجد أرقام مثبتة.

فـي داخـل العلبـة الخشـبية آلـة محركـة للقضـيب المعـدني تحركـه ذهابـاً وإيابـاً كحركـة بندول الساعة، فتسمع في حركة البندول دقات منتظمة في ذهابه وإيابه.

يستخدم المترونوم لغرضين أساسيين:
الأول: التمرين، سواء كان للطلاب أم للمحترفين.
الثاني: توثيق السُرَع بكتابة رقم المترونوم ويرمز لها (MM) وتعني مايلزل مترونوم.

كيف كان يتم تحديد السرعة قبل إختراع المترونوم؟
قبـل عصـر إختـراع المترونـوم لـم يكـن المؤلفـون يكتبـون أرقـام السُـرَع بـل كـانوا يكتفـون بكتابـة أسماء السرع، مثلا:

Allegro: تعني سريع.
Moderato: تعني متوسط السرعة.
Andante: تعني بطيء.
Andantino: تعني متوسط البطء.
Presto: تعني سريع للغاية.

وغيرهـا الكثيـر جـداً مـن أسـماء السُـرَع، وعلـى المايسـترو أن يعـرف أو أن يقـدّر السـرعة ويكون ذلك بشكل تقريبي دائماً.

مـع مـرور الوقـت تغيـرت صـناعة المترونـوم مـن صـندوق خشـبي الـى صـندوق بلاسـتيكي، واليـوم أصـبح المترونـوم جهـازاً الكترونيـاً رقميـاً (Digital) صـغير الحجـم، وبعـض المترونومـات الحديثـة ممكـن أن توضـع فـي جيـب صـغير وتعمـل ببطاريـة صـغيرة وعـادة مـا يرافـق الجهـاز جهـاز آخـر وهـو الـدوزان (Tuner)، كمـا يوجـد المترونـوم اليـوم فـي آلة الأورگ (الكيبورد) وفي أجهزة الموبايل الحديثة أيضاً.



صورة للمترونوم الكلاسيكي

قوالبُ الغناءِ العَربي



مـرّت الأغنيـة العربيـة الحديثـة بعـدّة مراحـل تأريخيـة وزمنيـة الـى أن أصـبحت فـي شـكلها الحـالي، حيـث أنهـا بـدأت بظهـور بعـض القوالـب الغنائيـة مثـل الموَشّـح والـدور والطقطوقة، وفيما يلي سَرد ملخص لهذه الأساليب أو القوالب وصولاً الى الأغنية.

المُوَشَّح

جمعـه مُوَشّـحات، نـوع مـن الغنـاء الجَمـاعي المُميّـز، وصَـلنا مـن التـراث الأندلسـي، حيـث كانـت النشـأة الأولـى للموَشّـح خـلال فتـرة الحكـم العربـي لـبلاد الأنـدلس (إسـبانيا حاليـا) ولذلك تسمى بالموشحات الأندلسية.

لغويـاً: اشـتقّ إسـم الموَشّـح مـن الوشـاح وهـو رداء مُوَشّـى بالزخـارف أو مُرَصّـع بـالجواهر، والمراد بالتسمية إضافة تغيرات على شكل القصيدة التقليدية.

نظمـاً: تختلـف الموَشّـحات عـن القصـائد التـي كانـت مسيطرة علـى شـكل بنـاء الشـعر العربـي بتنـوع القـوافي والأوزان والأجـزاء، الأمـر الـذي يسـمح بتشـكيل كتـلٍ إيقاعيـة متنوعـة موسـيقياً، وفضـاءاتٍ نغميـةٍ لا تُحَـد. أي: هـي كمـا قـال إبـن سَـناء الملـك (متـوفى سـنة ٦٠٨هـ) فـي تعريـف الموَشّـح فـي كتابـه: دار الطـراز، هـو: كـلام منظـوم علـى وزن مخصـوص، وقـال أيضـاً: هـو كـلام تَشـهَد العـين أنـه نثـر ويشـهد الـذوق أنـه شـعر. والموَشّـحات تجمـع عـادة خليطـاً بـين الفصـحى والعاميـة. وفـي دراسـة حـول نظـم المُوَشّـحات تبـين أن أعلـى نسـبة مـن موَشّـحات الأندلسـيين كانـت قـد نُظِمـتْ فـي بحـر البسـيط فبلغـت مائـة وأربعـة عشـر موَشّـحاً مـن مجمـوع الموَشّـحات الأندلسـية البالغـة تقريبـاً أربـع مائـة وخمسـون موشـحاً بينمـا كانت حصة بحر الرجز إثنان وخمسون موشحاً فقط.

لحنـاً: يتبـع اللّحـن الـنظم بحيـث يمكـن أن تتعـدد ضـروبه وأوزانـه، وربّمـا يسـبق وضـع اللّحـن نظم الكلمات فتصاغ على لحن موضوع سَلفاً.

تاريخيـاً: إسـتمرّ إزدهـار الموَشّـحات فـي الأنـدلس لمـدة خمسـة قـرون الـى وقـت سـقوط غرناطـة فـي أواخـر القـرن التاسـع الهجـري عـام ٨٩٧هـ، أي فـي القـرن الخـامس عشـر المـيلادي عـام ١٤٩٢م، لكنّهـا كانـت قـد إنتقلـت قبـل سـقوط غرناطـة الـى الـبلاد العربيـة كالمغرب العربي ومصر والشام.

تكـوين الموَشّـح: تختلـف الموَشّـحات عـن القصـائد العربيـة مـن حيـث البنـاء، وحسـب مـا ذكـر إبـن سَـناء الملـك، أن الموَشّـح يتـألف فـي الأكثـر: مـن سـتة أقفـال وخمسـة أبيـات ويقـال لـه (التـام)، وفـي الأقـل: مـن خمسـة أقفـال وخمسـة أبيـات ويقـال لـه (الأقـرَع). فالتـام مـا إبتـدأ فيـه بالأقفـال، والأقـرَع مـا إبتـدأ فيـه بالأبيـات. يتـألف الموَشّـح مـن أجـزاء مختلفـة إختلفـت تسـميتها

مـن مـؤرّخ الـى آخـر ومـن باحـث لآخـر بـاختلاف الحُقبـة الزمنيـة فقـد جـاء فـي مقدمـة إبـن خلـدون (متـوفى سـنة ٨٠٨هــ): (انّ الموَشّـح ينظمونــه أسـماطاً أسـماطاً وأغصــاناً أغصــاناً ويكثـرون مـن أعاريضــها المختلفـة ويُسـمّون المتعـدد منهـا بيتـاً واحـداً ويلتزمـون عنـد قـوافي تلـك الأغصـان وأوزانهـا متتاليـاً فيمـا بعـد الـى آخـر القطعـة، وأكثـر مـا تنتهـي عنـدهم الـى سبعة أبيـات ويشـتمل كـل بيـت علـى أغصـان عـددها بحسـب الأغـراض والمـذاهب). هـذه المسَـمّيات أو المصـطلحات هـي: الغصـن، المطلـع أو المـذهب، السـمط، الـدور، السلسـلة، البيـت، الخانـة، القفـل (الغطـاء)، الخرجـة، وحسـب مـا تـم شـرحه فـي الكتـب فـان المطلـع أو المـذهب يتكـون مـن غصـنين أو شـطرين ولا يشـترط أن يبـدأ الموَشّـح بـه والـدور يعقـب المطلـع و يتكـون مـن عـدة أسـماط بقافيـة ووزن مختلـف عـن المطلـع ويجـدر بنـا هنـا أن نُـذكّرَ أنّ مصـطلح الـدور أورده شـهاب الـدين إبـن محمد الأبشـيهي (المتـوفى حـوالي ٨٥٠هــ) فـي كتابـه: المسـتطرف فـي كـل فـنّ مسـتظرف. ثـم يـأتي القفـل وهـو علـى نضـم ووزن المطلـع، الـدور مـع القفـل يسـمى بالبيـت وهكـذا الـخ ، لكـن هـذه المسَـمّيات ليسـت موسـيقية بـل هـي تـدلّ علـى أسـلوب نضـم الموَشّـح لغوياً وشعرياً وإختلف الباحثون فيها وفي دلالاتها وطريقة ترتيبها.

الترل في الموَشّح: عندما نسمع الموَشّحات، كثيراً ما نسمع كلماتٍ لا وجود لها في النظُم مثل: آمان يا لا للّي، انّ هذه الكلمات سُميّت بالترل وهي تركية الأصل، إستعملها العرب في تلحين الموَشّح؛ فقد يضطرّ الملحن أن يستعمل هذه الكلمات لأنّ كلام الموَشّح الذي يلحنه يكون قد إنتهى والجملة الموسيقية لم تنتهي بعد فيضع: آمان يا لا للّي و يا ليل؛ ليكمل الجملة الموسيقية ولتكتمل دورة الإيقاع.

الموَشّح من حيث الأوزان الملحّن عليها:

المـألوف: يمتـاز هـذا الموَشّـح بأنـه علـى إيقـاع واحـد ويتـالف مـن ثلاثـة أقسـام (دوريـن وخانـة) مثـل موَشّـح: ياشـادي الألحـان - مقـام رَسـت سـوزناك/ إيقـاع: مصـمودي كبيـر 8/4، ويمتـاز هـذا الموَشّـح بـأنّ الخانـة لاتختلـف لحنـاً عـن الـدور ويظـل اللحـن نفسـه فـي جميـع مقـاطع هـذا الموَشّـح. بينمـا قـد يكـون الختـام بالخانـة الأخيـرة قمّـة اللحـن مـن حيـث الإتسـاع والتنويـع مثلمـا هـو فـي موَشّـح: لمّـا بـدا يتثـنّـى - مقـام نهاونـد (سـلطاني يگـاه) وهـو أيضـاً مـن دوريـن وخانـة وعلـى إيقـاع: سَـماعي ثقيـل 10/8، ومـن الأمثلـة الجميلـة الأخـرى علـى ذلـك، موَشّـح: مـلأ الكاسـات وسَـقاني - مقـام رَسـت/ إيقـاع: سَـماعي ثقيـل 10/8 حيـث تكـون الخانـة فيـه قمـة اللحن وروعته.

ومـن المـألوف أيضـا أنْ يكـون الموَشّـح مـن دوريـن وخانـة وقفـل (غطـاء) مثـل موَشّـح: حيّـرَ الأفكـار بَـدري - مقـام رَسـت/ إيقـاع: المربّـع 13/4، وكـذلك موَشّـح: إملالـي الأقـداح صِـرفاً - مقام بيات/ إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.

الضَـربان: وهـو الموَشّـح الـذي يتـالف مـن إيقـاعين غيـر محـددين فيكـون الـدور علـى إيقـاع والخانـة علـى إيقـاع آخـر مثـل موَشّـح: وجهـك مُشـرق - مقـام هـزام (راحـة الأرواح)/ إيقـاع الـدور: المخمّـس المصـري 16/4 بينمـا إيقـاع الخانـة يكـون علـى الوحـدة الكبيـرة 8/4 والمقسوم 4/4، وكذلك موَشّح:

يـا ذا القـوام السَـمهري - مقـام كُـرد (حجازكـاركُرد)/ إيقـاع الـدور: مصـمودي صـغير 4/4 بينما الخانة على إيقاع الوحدة الكبيرة 8/4.

الكـار: يبـدأ هـذا الموَشّـح بـالتّرنم أو التـرنيم الصـوتي بلحـن طويـل ومزخـرف باسـتخدام عبـارات لا معنـى لهـا لغويـاً ولكنهـا تسـاعد المغنـي علـى التنقـل ببسـاطة بـين علامـات اللحـن، ويكـون الموَشّـح الكـار علـى إيقـاع كبيـر واحـد ومقـام موسـيقي واحـد أو انتقـالات الـى الفـروع الرئيسـة للمقـام الأسـاس، كموَشّـح: بَـرزَت شـمسُ الكمـال ،الـذي يبـدأ بكلمـة: أهـيم المطولـة - مقـام حِجـاز، إيقـاع: جفتـه جنبـر (الجنبـر الكبيـر أو المضـاعف) 48/4، ألحـان: أحمـد أبـو خليل القبّاني (١٨٣٣ - ١٩٠٣م).

الكـار النّـاطق: يُلحّـن هـذا الموَشّـح علـى إيقاعـات متوسـطة مـع توريـة فـي الشـعر بإسـم المقامـات، والتوريـة هـي: الإتيـان بلفـظ لـه معنيـان، معنـى قريـب ظـاهر غيـر مقصـود، ومعنـى بعيـد خفـي هـو المقصـود، كموَشّـح: غَنّـتْ سُـليمى فـي الحِجـاز وأطربـتْ أهـلَ العِـراق (لـم أجـد لـه تسـجيلا) فعنـد كلمـة الحِجـاز يجـب إظهـار مقـام الحِجـاز وعنـد كلمـة العـراق يجـب إظهـار مقـام العـراق وهكـذا، وكـذلك موَشّـح: يانـاعس الأجفـان - مقـام نهاونـد/ لحـن عمـر الـبطش (١٨٨٥-١٩٥٠م)، إيقاع: الأوفر المصري 19/4 ،النُضُم قديم، يقول فيه:

يا ناعس الأجفان ---- حُبّك كوى كَبِدي

كفى بنا هجران ---- قد ذِبتُ من وَجدي

جَفاك نارٌ حار ---- ثم الرضـــا جَنــة

في خَدّكَ الجُلُنارُ ---- لثمُه (قطفه) سُنّة

يامنشـدَ الألحانِ ---- يا مُفـردَ الأغْيــَد

قد فاحتِ الأزهارُ ---- من خـدِكَ النـــدِ

نَهَـوندُ لي بالشِعـر ---- رَمَـل فأطربنـــا

وانشد حجازِكار ---- ثُمّ نَهَونــــــــــدِ

نرى انّ الأداء يكون على النهاوند ويتحول الى الحجازكار عند ذكر كلمة حجازكار ثم يعود الى النهاوند مرة اخرى عند ذكر كلمة نهاوند.

النقش: موَشّح ملحّن من ثلاثة الى خمسة إيقاعات غير محددة، كموَشّح: نبّه النُدمان صاح - مقام حِجاز،إيقاع: نقش الأربعين (الهَزَج 22/4، المدوّر التركي 12/4، المدّور العربي 6/4). وموَشّح: بَدَتْ من الخِدْر - مقام حسيني، إيقاع: نقش المُحَجّر (المُحَجّر14/4، الستة عشر المصري 32/4، يورُك سَماعي يُگرُك، 6/8).

الزنجير العربي: وهو الذي يكون ملحناً من خمسة إيقاعات غير محددة، لا يوجد مثال سوى معزوفة موسيقية إسمها نقش الظرافات للأستاذ نديم علي الدرويش (لم أجد لها تسجيلاً). وتحوي على خمسة إيقاعات تبدأ من الأكبر حتى الأصغر، وهم على التوالي: إيقاع الظرافات 13/8، إيقاع السَماعي الثقيل 10/8، إيقاع الأقصاق 9/8، إيقاع الكتاكوفتي 8/8 ، إيقاع:الدور الهندي 7/8.

الزنجير التركي: وهو الذي يكون ملحّناً من خمسة إيقاعات محددة وهي: 16/4 و 20/4 و 24/4 و 28/4 و 32/4، المجموع هو: 120/4، ويسمّى هذ الإيقاع: الزنجير التركي (لم أجد مثالا لهذا النوع).



روائع الموَشّحات على مختلف الأوزان والمقامات

موَشّحات على إيقاع السَماعي الثقيـل 10/8

ت	الموَشّح	المَقام	النظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	ملأ الكاسات وسَقاني	رَست	قديم	محمد عثمان	موَشّحات أندلسية
٢	العَذارى المائِسات	سوزناك	قديم	سيّد درويش	غادة آشبير
٣	إملالي الأقداحَ صِرفاً	بيات	قديم	قديم	حسن حَفار
٤	يا وَحيدَ الغِيد	هُزام	قديم	قديم	مصطفى دحلة
٥	أهْوى قَمَراً	صبا	قديم	قديم	صباح فخري
٦	عاطِني بِكْرَ الدِّنانِ	سلطاني يگاه	قديم	كامل الخُلعي	فرقة الموسيقى العربية للتراث
٧	باسِمٌ عَنْ لآل	جهارگاه	الشهاب الموصلي	صالح المهدي	صباح فخري
٨	أيا دارَها بالحَزن	زنجران	أبو العلاء المعري	مجدي العقيلي	سلاطين الطرب
٩	لمّا بَدا يَتَـثَنّى	سلطاني يگاه	قديم	قديم	صباح فخري
١٠	مُشرِقاتُ الوجُوه	جهارگاه	كامل الخُلعي	كامل الخُلعي	إبراهيم حمودة
١١	ياغُصَينَ البان	حِجاز	قديم	سيّد درويش	فرقة التراث
١٢	يا قَوامَ البان	نگريز	قديم	عمر البطش	حسن حَفار

مَوشّحات على إيقاع السَماعي الدارج (دارج) 3/4

ت	الموَشّح	المَقام	النُظم	الملحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	كَـلِّلي يا سُحُب	جهاركاه	إبن سناء الملك	الدور: محمد عثمان الخانة: حسن المملوك	موشحات أندلسية فرقة: عبد الحليم نويرة
٢	هاتْ أيها السَّاقي	بيات	قديم	قديم	فرقة: عبد الحليم نويرة
٣	الى كَم ذا التّمادي	بيات	قديم	قديم	فرقة: مرقص للموشحات

مَوشّحات على إيقاع المَصْمودي الكبير 8/4

ت	الموَشّح	المَقام	النُظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	يا شادي الألحان	سوزناك	قديم	سيّد درويس	صباح فخري
٢	يا بَعيدَ الدار	يبدأ بمقام السيكّاه ويختم بمقام العراق	قديم	زكريا أحمد	المطربة ضُحَى
٣	أحِنُّ شَوقاً	رَست	قديم	عبد القادر المراغي	صباح فخري
٤	زارَني المَحْبوُب	حجازكار(شَد عَربان)	قديم	قديم	فرقة الإنشاد العراقية
٥	سَحَرَتنا البَسَمات	حِجاز	زكي ناصيف	زكي ناصيف	فيروز
٦	فوقَ هاتيكَ الرُبى	نهاوند	زكي ناصيف	زكي ناصيف	فيروز
٧	ليلي من هذا الشِعر	جان فزّا	محمد علي بحري	محمد علي بحري	الفنان محمود حمداش

موَشّحات على إيقاع اليُورُك سَماعي (يُكَرُك) 6/8

ت	الموَشّح	المَقام	النظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	ياغُصنُ نَقا	هُزام	قديم	قديم	فرقة الموسيقى العربية
٢	مبرقع الجَمال	يكَاه	قديم	عمر البطش	الفرقة الماسية
٣	لو كُنتَ تَدري	هُزام	مصطفى خلقي	مجدي العقيلي	صباح فخري
٤	لو كُنتَ تَدري	كُرد (حجازكاركُرد)	مصطفى خلقي	يحيى السعودي	المطربة سحر
٥	يا بَهْجَةَ الرُّوح	كُرد (حجازكاركُرد)	قديم	سيّد درويش	فرقة الموسيقى العربية
٦	أنتَ سُلطانُ المِلاح	جهاركَاه	قديم	قديم	صباح فخري
٧	في ليالٍ كتمتْ سِرّ الهَوى	بيات	لسان الدين بن الخطيب الأندسي	الأخوين رحباني	فيروز
٨	ما لِعَيني أبْصَرت	عَجم عُشَيران	قديم	قديم	صباح فخري
٩	الوردُ يبسُمُ والشَذا	سوزناك	عبد الجبار عاشور	ملّا عثمان الموصلي	فرقة الإنشاد العراقية (الكلمات حديثة)
١٠	قولي برَبّكِ من ذا الذي	جان فزّا	محمد علي بحري	محمد علي بحري	الفنان محمود حمداش

مَوشّحات على إيقاع المُربّع 13/4

ت	الموَشّح	المَقام	النُظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	ياعُذَيبَ المَرْشَفِ	سوزناك	قديم	سيّد درويش	محمد خيري
٢	حَيّـرَ الأفكارَ بـدري	رَست	قديم	قديم	صباح فخري
٣	لَيالي الوَصْل	حِجاز	قديم	قديم	غادة آشبير
٤	رَماني بِسَهمِ هَواهُ	نو أثر	قديم	داود حسني	حسن حَفار
٥	إسْقِني منَ الرّاح	حِجازكار	قديم	محمد عثمان	فرقة الموسيقى العربية

مَوشّحات على إيقاع الأقصاق 9/8

ت	الموَشّح	المَقام	النُظم	اللحن	المصدرالسَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	ما إحتيالي يا رفاقي	حِجاز	قديم	قديم	حسن حَفار
٢	السَّماع والرّاح	بيات شوري	قديم	داود حسني	عبد الحليم نويرة
٣	أيّها السَّاقي	هُزام	أبو بكر إبن زُهْر	مجدي العقيلي	صباح فخري
٤	كيف لا أصبو لمرآها الجميل	(مختلف عليه) بين الشوق أفزا والجان فزا	قديم	أحمد أبو خليل القباني	مصطفى طاهر
٥	بأبي باهي الجَمال	هُزام	قديم	قديم	فرقة الإنشاد العراقية
٦	أعطني من رضاك	لامي	كاظم العاشور	صالح المهدي	لم أعثر على تسجيل له
٧	صاح خَبّر فاتر الأجفان	دِلنشين	قديم	قديم	موَشّح صاحي خبر قيادة فتحي زغندة

مَوشّحات على إيقاع النَوَخت 7/4

ت	الموَشّح	المَقام	النُظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	مَنْ لِصَبٍّ في الهَوى	عَجم عُشَيران	قديم	كامل الخُلعي	صباح فخري
٢	نُزهةُ الأرواح بَدري	بستنگار	قديم	قديم	المجموعة الصوتية بالإذاعة الوطنية التونسية
٣	إجمَعوا بالقُربِ شَمْلي	عَجم عُشَيران	قديم	سيّد درويش	حسن الحَفّار (هناك تسجيل آخر على مقام البيات لحسن الحفار)
٤	حَبّي زُرْني ما تيسّر	كُرد (حجازكاركُرد)	قديم	درويش الحريري	فرقة وجد الحلبية أداء خالد الحافظ
٥	ياغزالاً زان	حجازكار	قديم	محمد عثمان	سيّد الصفتي (وضعه الموسيقار صالح المهدي على النو أثر)

مَوشّحات على إيقاع الدور الهندي 7/8

ت	الموَشّح	المَقام	النَظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	جلّ مَن قَد صَوّرك	بيات الخانة: حسيني	قديم	قديم	صباح فخري
٢	جادَك الغيَث	هُزام	لسان الدين بن الخطيب	مجدي العقيلي	صباح فخري
٣	صِحتُ وَجْداً	ســازكار	قديم	سيّد درويش	صباح فخري

مِوَشّحات على إيقاع المُحَجّر 14/4

ت	الموَشّح	المَقام	النُظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	هَلْ على الأستارْ	حسيني	قديم	قديم	غادة ٱشبير
٢	بِنتُ كَرْمٍ	هُزام (راحة الأرواح)	قديم	زكريا أحمد	محمد عبد المطلب
٣	مُنيَتي عَزّ اصْطِباري	عشاق مصري	قديم	الدور: سيّد درويش الخانة: عمر البطش	فرقة الإنشاد العراقية

مِوَشّحات على إيقاع الفاخت 20/4

ت	المَوَشّح	المَقام	النَظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	بِصِفاتٍ جَعلَتْني	رَست	قديم	الدور: قديم الخانة:عمر البطش	صبري مدلل
٢	زارَني تَحتَ الغَياهِب	نكَريز	قديم	عمر البطش	فرقة دوكَاه

مَوَشّحات على إيقاع الأقصاق التركي (ثريا) 5/8

المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات	اللحن	النَظم	المَقام	الموَشّح	ت
صباح فخري (يبدأ برست نيروز على رابعة السلّم)	عمر البطش	عمر البطش	كُرد (حجازكاركُرد)	في الروض أنا شُفتِ الجميل	١
محمد علي بحري	عمر البطش	فؤاد رجائي	حِجاز	فَتّاكةُ اللَحْظِ	٢

مَوَشّحات على الضَربان والنَّقش

المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات	اللحن	النَظم	المَقام	الموَشّح	ت
بكري كردي الحلبي إيقاع نقش المحجّر: المحجر14/4 الستة عشر المصري 32/4 يورك سَماعي، يُكْرُك ، 6/8	قديم	قديم	حسيني	بَدَتْ مِنَ الخِدْرِ	١
فرقة الموسيقى العربية الدور:مخمّس مصري16/4 الخانة:وحدة كبيرة8/4 ومقسوم.	قديم	قديم	هُزام (راحة الأرواح)	وجْهَك مُشرِق	٢
صباح فخري الدور: مصمودي صغير4/4 الخانة:وحدة كبيرة8/4 يبدأ الموَشّح بمقام شد عربان	عمر البطش	قديم	كُرد (حجازكاركُرد)	يا ذا القوام السَمهَري	٣
إبراهيم مسلماني إيقاع نقش الأربعين: هزج22/4 مدوّر تركي12/4 مدوّر عربي 6/4	قديم	قديم	حجازكار	نبّه النُدمانَ صاح	٤

مَوَشّحات على إيقاعات مختلفة

ت	المَوَشّح	المَقام	النُظم	اللحن	المصدر السَمعي من اليوتيوب والملاحظات
١	يا مَن لعِبتْ بِه شَمولُ	رَست	البهاء زهير	قديم يقال أنّه لملا عثمان الموصلي	فرقة الموسيقى العربية. إيقاع: سماعي طائر 3/8 ويُسمّى أيضاً:سَماعي سَرَبَند
٢	يا مَن لعِبتْ بِه شَمولُ	أوشار	البهاء زهير	تشير الآراء انّه لسمير بغدادي (وديع خُنده)	ناظم الغزالي إيقاع:جورجينا 10/16
٣	أيّها السَّاقي	بيات شوري	أبو بكر إبن زُهْر	سليم النور	سليمة مراد إيقاع:جورجينا 10/16
٤	قضا الليل يا معجلو	رَست	ملّا عثمان	ملّا عثمان	فاطمة الظاهر إيقاع: جورجينا 10/16
٥	مُفرَدُ الحُسنِ المُبين	يگاه	قديم	عمر البطش	مصطفى ماهر إيقاع: طره 21/4
٦	صاحِ قُم لِلحانِ هيّا	يگاه	قديم	عمر البطش	مصطفى ماهر إيقاع: فرنكجين 24/4
٧	قاتِلي بِغُنجِ الكَحلِ	بيات	قديم	قديم	فرقة آل مرقص إيقاع: وَرَشان مصري 32/4
٨	حِبّي دَعاني للوِصال	بيات شوري	قديم	قديم قد يكون لسيّد درويش	فرقة الموسيقى العربية. إيقاع: العويص 11/4
٩	ذاتُ الوِشاحِ لُطفاً	أوج عراق	قديم	قديم	توزيع كمال سكيكر إيقاع: إيوان هواسي

					11/4
١٠	نَرى العِقدَ	بستنگار	قديم	قديم	درويش الحريري. إيقاع: الستة عشر المصري 32/4
١١	سَلَّ فينا اللَحظَ هِنديّا	حِجاز	قديم	قديم قد يكون لسيّد درويش	صباح فخري إيقاع: خوش رنگ 17/8
١٢	يا فاتنَ الغِزلان	حِجاز	قديم	قديم قد يكون لسيّد درويش	صبري مدلل إيقاع: وحدة كبيرة 8/4 مصمودي صغير4/4
١٣	حاملُ الهوى تعبُ	لامي بيات	أبو نواس	توفيق باشا روحي خماش	زكية حسن حمدان إيقاع: وحدة كبيرة 8/4. فرقة الإنشاد العراقية إيقاع الفالس3/4 .
١٤	برَزت شمسُ الكمال	حِجاز	أحمد أبو خليل القباني	أحمد أبو خليل القباني	فرقة إذاعة حلب. إيقاع:جفته جنبر 48/4
١٥	طَلَعَةَ البَدر المُنير	زنجران	قديم	عمر البطش	حسن الحفار إيقاع: نيم دور18/4
١٦	غُضّي جُفونِك	صبا	قديم	قديم	صباح فخري إيقاع:الأوفر المصري 19/4
١٧	يا من رماني بالسّهام	نگريز	قديم	عمر البطش	فرقة دوكاه إيقاع: الأوفر المصري 19/4
١٨	طِفْ يا دُرّي	كُرد (حجازكار كُرد)	قديم	الدور:قديم أو انه لسيّد درويش الخانة:عمر البطش	صبري مدلل إيقاع: الظرافات 13/8 يبدأ اللحن بنوأثر ويختم بالكرد.
١٩	والذي ولاك ياقلبي	بيات	قديم	قديم	خالد الحافظ إيقاع: الظرافات13/8
		كُرد			محمد خيري

٢٠	يَمُرُّ عُجْباً	(حجازكار كُرد)	قديم	عمر البطش	إيقاع: المُخَمّس التركي 32/4
٢١	هذه المَنازل	سوزناك	قديم	قديم	صباح فخري إيقاع:المخمس المصري 16/4

مراجع ومخطوطات في الموَشّحات:

العِقد الفريد/ دار الطراز في عمل الموَشّحات/ الأغاني للأصفهاني/ وفي العصر الحديث صدرت سلسلة في المراجع الموثّقة بالنوتة الموسيقية للعديد من الموَشّحات أصدرتها اللجنة الموسيقية العليا التابعة لوزارة الثقافة المصرية.

الدَوْر

جمعه أدوار، من قوالب الغناء العربي القديم، كلماته بسيطة وأبياته قليلة، يتخلّله أداء ألحانٍ بمقامات مختلفة لتلك الأبيات وبذلك يطول لحنه ويتفرع لكنه يحتفظ بمقام أو سلّم أساسي يعرف به، فلابدّ لملحّن الدور أن يكون بارعاً في التأليف متمكناً من الأوزان الإيقاعية الموسيقية مسيطراً على كافة المقامات الأصلية وفروعها، وعلى مغنّي الدور أن يكون بارعاً في الأداء، لذلك يعدّ الدور من أغنى مؤلفات التراث العربي الموسيقي جمالاً وعمقاً.

لغوياَ: يأتي الدور من دوران الشئ حول نفسه، فالدور يتميّز بالعودة الى المقام واللّحن الأساسي بعد التنقل بين مقامات اخرى قريبة أو مشتقة منه.

تاريخه: يعود تاريخ الدور الى العصر العربي القديم وظلّ حبيسَ كتب التراث، حيث أنّ مصطلح الدور أورده شهاب الدين بن محمد الأبشيهي (المتوفى حوالي ٨٥٠هـ) في كتابه: المستطرف في كل فنّ مستظرف، لكنّه عاد بقوة وبشكل متطوّر في مصر في أواسط القرن التاسع عشر مع ظهور الحركة القومية في مواجهة الثقافة التركية آنذاك على يد الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب (١٧٩٣- ١٩٢٨م) عميد ملحّني الأدوار في المدرسة القديمة، حيث أرسى من خلال ألحانه دعائم وأسُسَ هذا القالب الغنائي الجميل، وكذلك كان لعبده الحامولي ومحمد عثمان دوراً كبيراً في ترسيخ هذا النوع من الفن. يرجع الفضل لمحمد عثمان (١٨٥٥- ١٩٠٠م) في تهذيب وتنقيح الدور وتطوير صياغة الجمل الموسيقية وإدخال الردود أو طريقة الهنك والرنك. أمّا عبده الحامولي (١٨٤٠- ١٩٠١م) فقد برع في إعادة الحياة الى الأدوار القديمة بإعادة تلحينها وغنائها، وساعده صوته الرائع في إخراج إمكانيات أداءٍ فذّة، ويعتبر عبده الحامولي أول فنان دعا الى الإستقلال من الحُكم العثماني وقد غنّى لذلك دور: عشنا وشفنا سنين/ مقام رَست دلنشين.

عشنا وشُفنا سِنين ومن عاش يشوفِ العَجَب

شرِبنا الضَنا والأنين جَعَلناه لروحنا طَرَب

غيرنا تمَلّك وصال واحنا نَصيبنا خيَال

كِدَه العدَل يا مُنصِفين ؟!

هكذا شقّ الدور طريقه بفضل الشيخ المسلوب وطريقة محمد عثمان الحديثة في التلحين وأسلوب الحامولي المتميز في الأداء.

بعد ذلك لحّن الدور الكثير من الموسيقيين الكبار مثل: سلامة حجازي وإبراهيم القباني وداود حسني وأبو العلا محمد وسيّد الصفتي وعلي القصبجي وسيّد درويش وزكريا أحمد ومحمود صبح ومحمد عبد الوهاب.

غنّى الدور عبده الحامولي ويوسف المَنيلاوي وعبد الحَي حلمي وداود حسني وسلامة حجازي ومنيرة المهدية وزكي مراد وعبد اللطيف البنّا وصالح عبد الحَي وسيّد درويش وزكريا أحمد و محمد عبد الوهاب وفتحية أحمد وأم كلثوم.

يعدّ سيّد درويش (١٨٩٢-١٩٢٣م)، أفضل من لحّن وأدّى الأدوار فقد أدخل بأدواره العشرة تطوراً كبيراً الى هذا الفن، وإستمر إزدهار الدور كقالب غنائي لمدة قرن، الى أن توقف الملحنون عن تقديم هذا القالب في نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين حيث غنّت أم كلثوم (١٨٩٨-١٩٧٥م) تسعة أدوار لزكريا أحمد (١٨٩٦- ١٩٦١م) وبعدها أصبح الدور قالباً غنائياً تراثياً لايُنتج منه جديد.

تكوين الدور

المذهب: وهو الإستهلال ويتألف من بيتين أو أكثر.

الأغصان: وهي عدة مقاطع يدور اللّحن فيها ويعود الى المذهب.

الآهات: هي آهات يردّدُها المغني من المقام الأساسي أو من مقام مختلف ويستعرض فيها إمكانيات صوته.

الردود: هي ألحان مختلفة لبيتٍ شِعري أو أكثر داخل الدور يردّدُها المُغنّي ويستعرض فيها صوته وقدرته الغنائية من خلال التنقل بين المقامات الموسيقية القريبة للمقام الأصلي الذي بدأ منه الدور بينما يرد عليه الكورس بلحنٍ ثابتٍ بعد كلّ تغيير من لحن ذلك البيت، يطلق على هذه الحالة إسم الهنك والرنك أي: الأخذ والرَد، وهي من إبتكار محمد عثمان.

الإيقاع: إيقاع الدور الأساسي هو المصمودي أو الوحدة الكبيرة وكلاهما إيقاع رباعي كامل، وقد ينتقل اللّحن الى إيقاعات أخرى في أجزاء منه ثم يعود الى الإيقاع الأصلي.



محمد عثمان



عبده الحامولي



محمد عبد الرحيم المسلو

من الأدوار الرائعة:

- يا حليوة يا مسليني - مقام بيات شوري/ لحن: محمد عبد الرحيم المسلوب، يقال أنّ الكلمات لملّا عثمان الموصلي، حوالي سنة ١٨٤٠م، أدّاء: عبد الحَي حلمي.
- بعد الخِصام حبّي إصطلح – مقام نهاوند، لحن: محمد عثمان، أداء: محمد أبو العلا.
- متّع حياتك بالأحباب - مقام هُزام/ لحن: عبده الحامولي، الشاعر مجهول، أدّاء: عبد الحَي حلمي.
- مَليك الحُسن في دولة جماله - مقام حجازكار/ كلمات: محمد درويش، لحن: عبده الحامولي، أدّاء: عبدالحَي حلمي.
- شِربت الصبر من بعد التصافي - مقام نهاوند/ كلمات: علي الليثي، لحن: عبده الحامولي، أدّاء: سليمان أبو داود حوالي سنة ١٩٠٥م، وكذلك داود حسني ورياض السنباطي وغيرهم. رثا الحامولي بهذا الدور زوجته، مطربة مصر الأولى في ذلك العهد، عهد الخديوي إسماعيل، السيدة: سكينة الاسكندرانية الملقبة بالست ألمظ (الماز أو الماس)، حيث تألم لفرافها أشد الألم؛ من شدّة حبه لها ومفاجأة رحيلها المبّكر، فقد توفيت وهي في السادسة والثلاثين من العمر(١٨٦٠-١٨٩٦م)، حتى وقد قيل أنّ الحامولي كان يبكي أثناء أداء هذا الدور وكان الجمهور يبكي معه.
- قدّك أمير الأغصان - مقام بيات/ كلمات: إسماعيل صبري، لحن وغناء: محمد عثمان، أداه كل من: عبد الحَي حلمي و محمد سالم الكبير وصالح عبد الحَي.
- أصل الغرام نظرة - مقام رَست/ لحن: محمد عثمان، الشاعر مجهول، مسجّل بأصوات فنانين عدة ومن ضمنهم إبن محمد عثمان المطرب والممثل المعروف: عزيز عثمان (١٨٩٣-١٩٥٥م) أدّاه ضمن فعاليات مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة سنة ١٩٣٢م.
- ياما انت واحشني - مقام حجازكار/ كلمات: محمد درويش، لحن:محمد عثمان، غناء:عبده الحامولي، أداء: صالح عبد الحَي.
- عشنا وشفنا سنين - مقام دِلنشين/ كلمات: إسماعيل صبري، لحن: محمد عثمان وهناك من ينسبه لعبده الحامولي، غناء: عبده الحامولي، سنة ١٨٩٦م، أداه صالح عبد الحَي وعباس البليدي وسليمان أبو داود وكذلك الفنان محمد قنديل.
- بِدَعِ الحبيب - مقام عَجم/ كلمات: محمد درويش، لحن وغناء: محمد عثمان، مسجل بصوت سيّد الصفتي وعبد الحَي حلمي.
- بستان جمالك – مقام دِلنشين/ كلمات: محمد درويش، لحن وغناء: محمد عثمان، مسجل بصوت عبد الحَي حلمي في حوالي سنة ١٩٠٨م، ومسجل أيضاً بصوت صالح عبد الحَي.
- كادني الهوى - مقام سلطاني يگاه/ كلمات: محمد درويش، لحن: محمد عثمان، غناء: يوسف المَنيلاوي.

- الله يصون دولة حسنك - مقام حجازكار/ كلمات: علي الليثي، البعض ينسب نضمه الى الشيخ عبد الرحمن قراعة، لحن وغناء: عبده الحامولي على شرف الخديوي اسماعيل في حفل افتتاح قناة السويس سنة ١٨٦٩م. هذا الدور مسجّل بصوت كل من: عبد الحي حلمي سنة ١٩٠٨م، ويوسف المَنيلاوي سنة ١٩١٠م، وكذلك مسجّل بصوت صالح عبد الحي.
- يا دي الغرام يا دي الوَلع - مقام بسنديدة/ ألحان: داود حسني، الشاعر مجهول، غناء: فتحية أحمد.
- ان قلت آه - مقام كُرد العَجم، ويسمّى أيضاً: عَجم كردي: (يكون فيه الغناء على عَجم الدرجة السادسة من سلّم الكُرد ثم الهبوط والاستقرار على سلّم الكُرد)/ الكلمات قديمة مجهولة الشاعر، غناء: سيّد الصفتي.
- القلب في ودّك مشتاق - مقام عشاق مصري/ ألحان: داود حسني، الكلمات قديمة ويقال انها لأحمد عاشور، غناء: سيّد الصفتي.
- أعشق بروحي مليك الجمال - مقام سوزناك/ غناء سيد الصفتي.
- انت فاهم - مقام : يقفل بسلّم الهزام / ألحان: زكريا أحمد، الكلمات: أحمد الألفي عطية، غناء: محمد حسن النادي.

أدوار سيّد درويش:

- في شَرع مين - مقام زنجران/ كلمات: محمد يونس القاضي.
- يا فؤادي ليه بتعشق - مقام عَجم عُشَيران/ في حوالي سنة ١٩١٤م، ويقال أن السيّد درويش تعمّد أن يَنسُب تلحين هذا الدور الى المحلن المعروف وقتئذ إبراهيم القباني وذلك خشية من أن لا يستمع الناس له وهو الفتى الصغير ذو مايقارب ٢٢عاماً.
- عواطفك دي أشهر من نار - مقام نو أثر/ كلمات: محمد يونس القاضي، حوالي سنة ١٩١٤م.
- ضيّعتِ مستقبل حياتي - مقام بيات شوري/ كلمات: محمد يونس القاضي، حوالي سنة ١٩١٤م.
- عَشَقتِ حُسنك - مقام بَستنگار/ حوالي ١٩١٦م.
- الحبيب للهجر مايل - مقام سازكار، كلمات: محمد يونس القاضي ١٩١٧م.
- ياللي قوامك يعجبني - مقام نگريز/ كلمات: بديع خيري، حوالي ١٩١٨م.
- أنا عَشِقتْ - مقام حجازكار/ كلمات: محمد يونس القاضي،١٩٢٠م.
- أنا هويت وانتهيت - مقام كُرد (حجازكاركُرد)/ كلمات: محمد يونس القاضي، ١٩٢٣م.
- يوم تركتِ الحُب - مقام هُزام/ كلمات: محمد يونس القاضي، غناء: محمد أفندي أنور الخضيري، للأسف لم يتسنى لسيّد درويش أن يسجله بصوته.

حكاية دور عواطفك دي أشهر من نار:

كان الخديوي عباس حلمي الثاني، سابع من حكم مصر من أسرة محمد علي وآخر خديوي لمصر والسودان، حكم مصر من ٨ كانون الثاني ١٨٩٢م الى أن عُزل من حكمه في ١٩ كانون الأول ١٩١٤م ، كان معروفاً بمواقفه الوطنية؛ فكان يرفض وجود الإنگليز، ومؤمناً بعظمة المصريين مهتماً بالآثار والفنون العربية ورعى الأدباء والشعراء، في الحرب العالمية الأولى ناصر الدولة العثمانية ضد الإنگليز فما كان من الإنگليز الاّ أن عزلوا الخديوي عباس حلمي الثاني ونفوه خارج مصر في كانون الأول ١٩١٤م وتولية حُكم مصر من بعده لعمّه السلطان حسين كامل وتحولت مصر من الخديوية الى سلطنة تحت وصاية بريطانية. تأثر بذلك الشاعر الكبير محمد يونس القاضي (١٨٨٨- ١٩٦٩م) الملقّب بشيخ المؤلفين المصريين فنظم قصيدة من ١٦ شطر يبدأ كل شطر منها بحرف من كلمات جملة: عباس حلمي خديوي مصر، فكانت قصيدة: عواطفك دي أشهر من نار، لحّنها وغنّاها سيّد درويش وغنّاها الناس ولم يكتشف الإنگليز ذلك.

أدوار داود حسني لأم كلثوم:

لحّن داود حسني (١٨٧٠ - ١٩٣٧م) أحد عشر دوراً لأم كلثوم وصَلنا منها عشرة:

- حُسنِ طبع اللي فتـنّي - مقام نيـروز/ كلمات: كامل الخُلعي، ١٩٢٩م.
- شَرّف حبيبِ القلب بعد الغياب - مقام حجازكار/ كلمات: أحمد رامي، ١٩٣٠م.
- يوم الهنا جِبّي صفالي - مقام هُزام/ كلمات: أحمد رامي، ١٩٣٠م.
- كنتِ خالي - مقام بيات/ كلمات: كامل الخُلعي، ١٩٣١م.
- البُعد علّمني السَهَر - مقام بيات/ كلمات أحمد رامي، ١٩٣١م.
- روحي وروحَك في امتزاج - مقام عَجم طرز جديد / كلمات: حسين والي، ١٩٣١م.
- كل ما يزداد رضا قلبك - مقام سيگاه (على درجة العراق)/ كلمات: كامل الخُلعي،١٩٣١م.
- يافؤادي ايه ينوبك م الأنين - مقام بيات شوري/ كلمات: أحمد رامي،١٩٣١م.
- ياعين دموعِك في الغرام تشفيني - مقام عَجم (على درجة الجهارگاه)/ كلمات: أحمد رامي، ١٩٣٢م.
- قلبي عِرف معنى الأشواق - مقام صَبا/ كلمات: كامل الخُلعي، ١٩٣٢م.

أدوار زكريا أحمد لأم كلثوم:

١. هو ده يخلَص - مقام زنجران/ كلمات: بديع خيري، ١٩٣١م.
٢. ياقلبي كان مالك ومال الغرام - مقام رَست/ كلمات: يحيى محمد، ١٩٣١م
٣. ياللي تشكي م الهوى هوّن عليك - مقام بيات/ كلمات: أحمد رامي، ١٩٣٢م.
٤. مين اللي قال إن القمر - مقام رَست/ كلمات: عبد الرحمن فياض، ١٩٣٦م.
٥. إبتسام الزهر - مقام حجازكار (شَد عَرَبان)/ كلمات: عمر عارف القاضي، ١٩٣٦م.
٦. امتى الهوى يجي سوا- مقام هُزام/ كلمات: يحيى محمد، ١٩٣٦م.
٧. آه يا سلام زاد وجدي آه - مقام رَست/ كلمات: حسن صبحي، ١٩٣٧م.
٨. عادت ليالي الهنا - مقام بيات/ كلمات: احمد رامي، ١٩٣٨م.
٩. ما كانش ظني في الغرام - مقام عَجم/ كلمات: يحيى محمد، ١٩٣٩م.

بعض أدوار محمد عبد الوهاب:

- يا ليلة الوصل استنّي - مقام رَست/ كلمات: أحمد شوقي، غنّاه في عرس نجل أحمد شوقي ١٩٢٦م.
- أحب أشوفك كل يوم - مقام نهاوند/ كلمات: حسن أنور ١٩٢٨م.
- عشقت روحك - مقام كُرد (حجازكاركُرد)/ كلمات: محمد متولّي ١٩٣٠م.
- القلب يا ما انتظر - مقام نگريز/ كلمات: أمين عزت الهجين ١٩٣١م.
- حبيب القلب عود شوف - مقام حِجاز/ كلمات: أمين عزت الهجين، ١٩٣٢م.
- لو كان فؤادك يصفى لي - مقام نهاوند/ كلمات: أحمد عبد المجيد، غنته الفنانة نور الهدى بأداء عالٍ ومتميّز، يقال أنّ محمد عبد الوهاب غنى هذا الدور بمناسبة افتتاح الاذاعة المصرية ١٩٣٤م .



عبد الحلمي حلمي



داود حسني



صالح عبد الحي



محمد عبد الوهاب



زكريا أحمد



سيّد درويش

وقفة مع شيخ الموسيقيين العرب الملّا عثمان الموصلي

ملّا عثمان الموصلي:

انّـه المـلّا، الشـيخ، الحـافظ والمتصـوف، الشـاعر والموسـيقار عثمـان بـن عبـد الله الموصـلي، كـان موسـوعة المواهـب والعلـوم وكـان نـادرة عصـره، حقـاً انّـه شخصـية عجيبـة، فهـو موسـيقار بـارع ورائـد مـن روّاد الموسـيقى الأوائـل، وكـان مـن أقـدر الموسـيقيين علـى وضـع الألحـان للأغـاني العاطفيـة والموشـحات والأغـاني الدينيـة المتصـوفة أي: التنـزيلات (تنزيلـة: مـرادف پسـته فـي الغنـاء العـاطفي)، لـه أسـلوبه الخـاص بغنـاء المقـام والأدوار المصـرية، وهـو فضـلاً عـن ذلـك قـارئ ومقـرئ للقـرآن الكـريم ويجيـد القـراءات السـبع والعشـر وغيرهـا، ومـن أشـهر تلاميـذه بقـراءة القـرآن فـي مصـر هـو شـيخ قرآئهـا القـارئ الخالـد الـذكر محمد رفعت رحمه الله.

ولـد عثمـان الموصـلي فـي مدينـة الموصـل عـام ١٨٥٤م، كـان والـده الحـاج عبـد الله يعمـل سـقاءاً متوارثـاً المهنـة عـن أجـداده. تـوفّي الحـاج عبـد الله تاركـاً إبنـه عثمـان طفـلاً صـغيراً فـي السـابعة مـن العمـر، ثـم أصـيب عثمـان بمـرض الجـدري الـذي أفقـده بصـره، فـراح يعـاني فقـدان الأب وفقـدان البصـر الـى أن ضـمّه الـى أولاده جـاره الكـريم السـيّد محمـود بـن سـليمان العمـري (محمـود أفنـدي) وجعلـه موضـع عنايـة حيـث عـيّن لـه معلمـاً حفّظـه القـرآن، وقـد أعجـب محمـود أفنـدي بصـوت عثمـان فخصّـص لـه معلمـاً آخـر يعلّمـه الموسـيقى والألحـان، فنبـغ فيهـا، وحفـظ الأشـعار والقصـائد، فعوّضـه الله سـبحانه عـن فقـدان بصـره بالبلاغـة وفصـاحة اللّسـان وألهمـه مـن نعمـه فـي صـياغة الألحـان، كمـا أنّ خفـة دمّـه ولطافـة معشـره وسـرعة البديهـة لديـه؛ فتحـت لـه الأبـواب وجعلتـه خيـر جلـيس ومسـتمع وقـادر علـى كسـب ودّ الجميع.

تـوفّي محمـود أفنـدي عـام ١٨٦٥م، فتـرك عثمـان مدينـة الموصـل مسـافراً الـى بغـداد، فتلقـاه السـيّد أحمـد عـزت پاشـا العمـري (إبـن محمـود أفنـدي)، فأسـكنه عنـده، وإشـتهر هنـاك بقراءة المولد فأعجب به الناس غاية الإعجاب.

كـان عثمـان الموصـلي شـاعراً متصـوفاً فقـد تعلّـم الطريقـة القادريـة علـى يـد الشـيخ محمد بـن جـرجيس الموصـلي الشـهير بـالنوري، وهـي إحـدى الطـرق الصـوفية الشـهيرة، كمـا أخـذ الطريقـة الرفاعيـة عـن الشـيخ (محمد أبـو الهـدى الصـيادي)، كمـا تعلّـم أيضـاً الطريقـة المَولَويـة مـن شـيوخها، وهـي إبتهـال الـى الله تعـالى عـن طريـق الـرقص والـدوران علـى أنغـام الكمـان والناي والطبلة.

كـان المـلّا عثمـان الموصـلي كثيـر التنقـل، فقـد سـافر مـن بغـداد الـى الأسـتانة (اسـطنبول) أكثـر مـن مـرّة، إسـتمع اليـه النـاس فـي جـامع أيـا صـوفيا وأعجبـوا بـه وأصـبح

مقصداً للمجمع الأدبي والفنّي حتى تعرف بشيخ مشايخ الدولة العثمانية آنذاك (محمد أبو الهدى الصيادي)، ففتح أمامه آفاقاً بتقديمه الى السطان عبد الحميد الثاني، فقرّبه هذا وسمح له بدخول قصوره متى شاء، وظلّ الملّا عثمان مقرباً من الخلافة في اسطنبول فعُيّن رئيساً وإماماً ومُمَجّداً لله في جامع أيا صوفيا؛ لحلاوة صوته وبلاغته وفصاحة لسانه، وكان الخليفة يعتمد عليه شخصياً في إيفاده الى بعض أنحاء الامبراطورية العثمانية لأغراض سياسية، وبقي عثمان الموصلي في منصبه حتى تنازل السلطان عبد الحميد عن العرش الى السلطان محمد رشاد فعاد الى العراق مستقراً في بغداد.

في بغداد قرأ الموالد ودرس الموسيقى والعزف والشعر والعلوم الشرعية، كما أخذ المقام العراقي من الأستاذ رحمة الله سلطان أغا خليل المعروف بـ (شلتاغ) (كفري ١٧٩٣- بغداد ١٨٧١م)، ومن الحاج عبد الله الكركوكلي، وخليل رباز، وأمين أغا.

من إنجازاته أنه أدخل مقامي النهاوند والحجازكار الى المقام العراقي وأدخل على مقام الحِجاز عناصر من مقام الديوان التركي الذي كان يغنّى في الموصل، وكان أوّل من أتبَعَ قراءة المقامات بالپستات التي حوّرها من تنزيلات المولد النبوي، التي منها:

ياصياد السمچ- مقام بيات، دزّني وأعرف مرامي- مقام كُرد، لاناشد القبطان- مقام بستنكار، قدّك المياس- مقام حِجاز، يا أم العيون السود- مقام بيات، النوم محرّم- مقام حِجاز، ياحلو يامسليني- مقام بيات شوري.

من تلاميذه في هذا المجال: عبد الرزاق القبانچي (والد محمد القبانچي)، ومحمد خيوگه (والد حسن خيوگه)، وأحمد الموصلي وعبد القادر الموصلي وأحمد حسين الصفّو، ونجم الشيخلي وغيرهم.

ذاع صيت الملّا عثمان في العراق وتركيا ومصر وبلاد الشام، وأخذ يتنقّل من بلد لآخر وكان موضع حفاوة وإجلال وإكرام في كل بلد يحلّ به، فقد زار الشام ونال إعجاب المغنّين والفنانين، ثم زار بيروت ومنها الى مصر حيث مكث فيها خمس سنوات فالتفّ حوله مشاهير الطرب والغناء، والتقى بالموسيقار عبده الحمولي عام ١٨٩٥م، كما التقى بالفنان الكبير محمد عثمان وآخرين من رجال الموسيقى والفن في ذلك العصر مثل محمد كامل الخُلَعي وزكريا أحمد، وقد إستمع منهم الأدوار ثم أسمعها لهم فاعجبوا بأدائه، ودرسوا على يده فنون المَوَشّحات، وفي مصر أصدر مجلة علمية سياسية تاريخية أدبية أخبارية نصف شهرية أسماها: المعارف، وحسب الدلائل التاريخية الموجودة انّ العدد الأول كان في ١ آيار ١٨٨٧م.

في عام ١٩١١م، وفي زيارة له لبلاد الشام التقى ملّا عثمان الموصلي بسيّد درويش، وكان قد التقى هناك به أيضاً في زيارة سابقة في عام ١٩٠٦م أو ١٩٠٧م حيث

تعلّم سيّد درويش منه الموَشّحات وفنون الموسيقى. أمّا أبرز تلاميذه السوريين فهو الشيخ أبو خليل القباني.

لم يكن أثره واضحاً على الفنانين والموسيقيين في البلاد العربية فحسب، اذ كان مُدرّساً للموسيقى في إحدى مدارس اسطنبول وأخذوا عنه فن الموَشّحات، ومن أشهر تلاميذه في تركيا الفنان كاظم أوز، ومن أشهر الموسيقيين الأتراك الموسيقي سامي بيگ وهو قائد أكبر فرقة موسيقية تركية آنذاك.

من ملامح موهبة عثمان الموصلي الموسيقية مزجه بين الموسيقى العربية والتركية وذلك بتداخل المقامات العراقية بالغناء التركي تلك التي عرفت بـ (موصلو حافظ عصمان طرزنده) والتي تعني: أسلوب الحافظ عثمان الموصلي، وبعض اسطواناته متوفرة تجارياً في تركيا تحت إسم (موصلو حافظ عصمان أفندي).

في اسطنبول، دَرَس عثمان أفندي على يد أسماء كبيرة في الموسيقى الكلاسيكية والصوفية، مثل: حسين فخر الدين وزكائي دده. كما أعطى دروساً في الموسيقى، لكل من يرغب، أمام الجامع الذي كان يتلو فيه القرآن. كما تحول دكانه لبيع الكتب في محلة تشمبرلي طاش، القريبة من آيا صوفيا، الى ملتقى لأهل الموسيقى والأدب، وحلّ هو ضيفاً عزيزاً على مجالس اسطنبول الثقافية، كصالون الأديبة ليلى ساز، كما أحيى أجمل الأماسي الرمضانية في مقهى: قراءة خانة (فوزية قراءة خانه سي) مع نخبة من موسيقيي المدينة.

كان عثمان الموصلي شاعراً باللّغة العربية والفارسية والتركية، وتعدّ الكثير من الموالد النبوية في العراق من نظمه ومن ألحانه، كان يجيد الضرب على الدّف والطبلة، وتعلّم العزف على آلة العود والقانون أيضاً، وكان عالماً بالإيقاع والأوزان. لديه العديد من الموشحات الصوفية والتنزيلات، والتي حُوّلت فيما بعد الى موَشّحات وأغنيات عاطفية يتغنّى بها مشاهير الغناء العربي، أشهرها:

- زوروني كل سنة مرة- مقام عَجم، أصلها موَشّح: زُر قبرَ الحبيبِ مرّة / إقتبسها سيّد درويش وطوّرها.
- طلعت يامحلا نورها- مقام عَجم، أصلها موَشّح: بهَوى المختار المهدي.
- أسمر (أشقر) بشامة- مقام نهاوند، أصلها موَشّح: أحمد أتانا بحسنو سَبانا.
- فوگ النخل فوگ- مقام حِجاز، أصلها إبتهال: فوق العرش فوق - معراج أبو إبراهيم فوق.
- ربيتك زغيرون حسن- مقام بيات، أصلها موَشّح: ياصفوة الرحمن سَكنْ فيكم غرامي.

- حمد يا حمود يابو الخزاعل - مقام هُزام مع مقام العراق، أصلها تنزيلة: أنظر اليّ وأعطف عليّ (تُغنّى أيضاً على مقام النهاوند).
- يا أم العيون السود- مقام بيات، إشتهرت بصوت ناظم الغزالي وإنتشرت في أنحاء العالم العربي وهي من ألحان عثمان الموصلي.
- ياخشوف العلى المجرية - مقام البستنگار، إشتهرت بصوت ناظم الغزالي، لكنّ اللحن أقدم من ذلك وكان الچالغي البغدادي يغنيها، وينسب لحنها لملّا عثمان الموصلي، الكلمات الحديثة للشاعر جبوري النجار.
- يا بنت عينچ عليّا - مقام هُزام، غناها ناظم الغزالي وقبله غناها العديد من القراء، ويُنسب اللحن لعثمان الموصلي والكلمات الحديثة للشاعر جبوري نجار.
- آه يا حلو يا مسليني (يا حليوة يا مسليني) - مقام بيات شوري/ يُنسَب اللحن في الغالب لمحمد عبد الرحيم المسلوب، بينما الكلمات تنسب لعثمان الموصلي.
- عالروزانا- مقام رَست/ تُغنّى أيضاً على مقام العَجم.
- يا مَن لعبتْ به شَمولُ - مقام رَست / أداء فرقة الموسيقى العربية.
- النوم مُحرّم للأجفانِ - مقام حِجاز، تشبه الى حدٍّ كبير أغنية: آه يا زين العاشقين، للملحن جورج عبدو.
- يا عَذولي لا تلمني فالهوى قتّال- مقام نهاوند، والتي عرفت بـ (لغة العُرب اذكرينا واندبي ما فات - كيف ننساكِ وفينا نسمة الحياة)، وفي مصر عرفت بإسم: يابنات إسكندرية عشقكم حرام، وعرفت في تركيا بإسم: أوسكدارا (في الطريق الى اوسكدارا) (Uskudara gider iken) حيث غنتها المغنية التركية الكبيرة صفية آيلا (Safiye Ayla) عام ١٩٥٠م أو قبل ذلك، ويجدر بالذكر أنّ صفية آيلا هي زوجة الشريف محي الدين حيدر الموسيقار وعازف العود الشهير والذي كان عميداً لمعهد الفنون الجميلة في بغداد من عام (١٩٣٦-١٩٤٩م) والذي كان اسمه معهد بغداد للموسيقى. شاع هذا اللحن في اليونان والبلقان بأصواتٍ عدّة، وغنّاه في العراق قارئ المقام الكبير يوسف عمر.

موشحات أخرى:

- يا ربِّ صلّ على النبي - مقام سوزناك، كلمات وألحان عثمان الموصلي، وقد وضِعَتْ لها كلمات جديدة للشاعر عبد الجبار عاشور، فأصبحت: الوردُ يبسُمُ والشذا.
- قضى الليل يا مَعجَلو - مقام رَست، كلمات وألحان عثمان الموصلي.

من أشعاره:

قدّك المَيّاسُ يا عمري -------- ياغُصينَ البان كاليُسر.

ملاحظة: هناك من يقول أنها من ألحان عثمان الموصلي أيضاً، ثم وضعوا لها كلمات الشاعر أبو الحسن علي بن عبد الغني الحصري القيرواني الضرير (متوفى سنة ١٠٩٥م) :

يا ليلُ: الصَبُّ متى غده ؟ - أقيامُ الساعةِ موعدُه !، والتي غنّاها الكثير من الفنانين، منهم: نور الهدى وفيروز.

يعرف الأتراك هذا اللحن جيداً باسم أغنية:(Ada sahillerde bekliyorum) أي: على شاطئ الجزيرة أنتظر.
ربما يشير هذا الربط الى أنّه اذا لم يكن عثمان الموصلي ملحّنها؛ كان الوسيط الذي نقل اللحن الى تركيا.

التنزيلة التي طلب الملّا عثمان من أصحابه أن تقرأ عليه عند دفنه، وذلك نقلاً عن معاصريه، تنزيلة: يا إلهي قد رجا منك الهدى، وهي من نظمه وألحانه، مقام عَجم:

يا ألهي قد رجا منك الهدى	من هواه منهجَ الغَيّ سَلَك
وافقَ النفسَ على شهواتها	فغدَا المحزونُ في حالٍ هَلَك
نفحةٌ تُنجيهِ من كيدِ الهُمومِ	فكَئيبُ الوَجدِ أمسى في شَرَك
فأغِث من لك أمسى تائباً	من ذنوبٍ أوقعتهُ في شَرَك
قد توسّلتُ بجاه المصطفى	من حَوى الفضلَ وللحُسنِ مَلَك
ربّنا لاتُخزِ عثمانَ إذا	نَزَلَ القَبرَ ووافاهُ المَلَك
وصلاة منكَ للهادي كذا	آلِه تعدادَ طَيرٍ وسَمَك

توفيّ الملّا عثمان الموصلي في بغداد عام ١٩٢٣م في دار ولده ورأسُه في حجر تلميذه المقرىء عبد الفتاح معروف، ودفن في مقبرة الغزالية في بغداد، لكنه لم يرحل من ذاكرة من عرفه أو إستسقى من علمه وإستمتع بألحانه الشجية ليبقى خالداً فيها أبد الدهر.



صورة لتمثال ملاّ عثمان في مدينة الموصل قبل أن يُهدم من قبل داعش في حزيران ٢٠١٤م

المونولوج الغنائي

المونولوج الغنائي قالب حديث من فن الغناء العربي، قدّمه لأول مرة سيّد درويش عام ١٩٢٠م.

لغوياً: يعود أصل الكلمة الى اللاتينية القديمة ومعناها الأداء المنفرد، وتشير التسمية إصطلاحا الى أنّ النص عبارة عن مقطع واحد يؤديه فرد واحد.

نظماً: يتكون المونولوج من عدة أبيات تطول أو تقصر، سِمتُها الأساسية عدم تقسيم النص الى مذهب ومقاطع (كوبليهات) حتى وإن إختلفت قوافيه، وتسترسل أبياته في نسيج واحد الى النهاية وبالتالي عدم العودة الى المدخل لا نظماً ولا غناءً.

بعض المونولوجات:

- ١٩٢٠م ظهر أول مونولوج: والله تستاهل ياقلبي - مقام شوق أفزا/ كلمات أمين صدقي، ألحان وغناء سيّد درويش.
- ١٩٢٤- ١٩٢٨م، كتب أحمد رامي عدة مونولوجات كانت من نصيب أم كلثوم بألحان أحمد صبري ومحمد القصبجي أشهرها: إن كنت أسامح - مقام عَجم.
- ١٩٢٨م، في الليل لمّا خلي - مقام بيات/ كلمات أحمد شوقي، ألحان وغناء محمد عبد الوهاب، ومنولوج : أهون عليك - مقام كُرد/ كلمات محمد يونس القاضي، ألحان وغناء محمد عبد الوهاب، ويعدان عملين إبداعيّين من روائع الغناء العربي الكلاسيكي.
- ١٩٣٨م، النوم يداعب عيون حبيبي - مقام كُرد/ آخر مونولوج لأم كلثوم، كلمات أحمد رامي، ألحان رياض السنباطي.

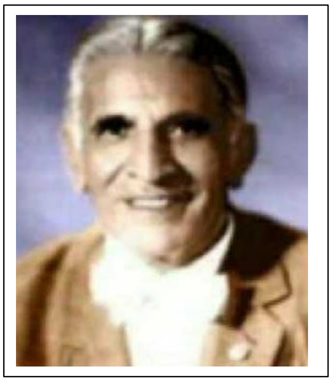
تنويه هام:

في الأربعينيات من القرن العشرين وبعد إنحسار موجة المونولوج الغنائي، ظهر نوع من الغناء الساخر إتّسَمت ألحانه بالسرعة والخفّة، سُمّي إصطلاحاً بالمونولوج الفكاهي حيث إقترن بنجوم المسرح والسينما من الممثلين غير المطربين مثل إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو، فالمونولوج الفكاهي لا ينتمي نظماً الى المونولوج الشعري الغنائي؛ ذلك أنّه يضم مذهباً وعدة مقاطع يعاد المذهب فيما بينها، فهو أقرب الى الطقطوقة من ناحية النظم والبناء اللّحني لكنّ أغراضه لم تخرج عن النقد الإجتماعي الساخر، ومن أشهر من عمل بهذا اللّون هو المونولوجست المصري سيّد الملّاح (١٩٣٧- ٢٠٠٥م) والمونولوجست العراقي عزيز علي.

هنا لابدّ لي من الوقوف لأستَعرضَ شيئاً من حياة هذا الفنان العراقي الكبير المختلف عن سواه، إذ رأيتُ أن أسلّط بعض الضوء عليه وفاءً وإجلالاً لشخصه المتميّز الذي يعجز القلم أن يفيه حقّه، منقولاً عن الباحث القدير الدكتور أحمد السَبتي في لقاء له مع عزيز علي، وعن الأستاذ

الباحث حسن العلوي في كتابه الموسوم (عزيز علي اللّحن الساخر)، كذلك عن إبنة عزيز علي الأستاذة والفنانة التشكيلية: مي عزيز علي، فضلاً عن مصادر أخرى.

عزيز علي:



ولد في بغداد عام ١٩٠٩م، تحصيله الدراسي هو الشهادة الثانوية فقط، عمل في بداية حياته موظفاً في الگمارگ، كان موهوباً بكل ما في الكلمة من معنى، يتمتع بنضج فكري و وعي سياسي وإلتزام مبدئي.

عُرف إنساناً وطنياً يعمل ضد التمييز المذهبي والقومي، متابعاً لمعاناة الناس من كافة الأطياف، متناولاً قضايا بلاده، لم يساوم ولم يمدح الحكّام ولم يرتزق من فنّه ومن موهبته، فكان فنّه للشعب.

إنشغل عزيز علي بمعاناة الشعب العراقي والتحولات السياسية في العراق والمنطقة العربية في النصف الأول من القرن العشرين، مستلهماً من موهبته العظيمة: النظم والتلحين، فكان هو الشاعر والملحّن والموسيقار والمطرب، كما انّ قرار صوته ووقار شكله وأداءه، كل ذلك أعطاه طابعاً مميّزاً بنوع جديد من الفنون، لم يكن معروفاً في الوسط العراقي آنذاك، وهو فن المونولوج الساخر الذي قدّمه من دار الإذاعة من عام ١٩٣٦م وحتى عام ١٩٦٣م، حيث قدم آخر مونولوج له، بينما إستمرّت الإذاعة ببث أعماله حتى عام ١٩٦٦م.

كان في مونولوجاته يبدأ بطرح الموضوع ويكون الكورَس صوت الشعب المتفاعل معه أو المشارك له على ما يقوله من كلمات، إذ تختلف كلمات الكورَس عن كلمات نصّ المونولوج، ليختتمهُ بحكمة أو تفاؤل بأنّ العالم سيكون أفضل مما هو عليه.

عزيز علي كان متمكناً من الشعر إرتجالاً، ويتقن عدة لغات مثل الألمانية والإنگليزية والروسية والعربية والكردية، وهذا ما أهلّه للحصول على وظيفة ملحق ثقافي وإعلامي في سفارة العراق في پراغ، التي شهدت إنطلاق إذاعة: العراق الحُر، والتي أحْيَت تراث عزيز علي بعدما كان ممنوعاً في العراق.

من إنجازاته أنّه مؤسس مدرسة الأطفال الموسيقية الأولى، فكان هو صاحب الفكرة والمخطط لها، وحصل حينها على موافقة وزير الثقافة والإعلام الأستاذ عبد الله سَلوم، وبدأ باستقدام خبراء بمدارس الأطفال الموسيقية من الإتحاد السوفيتي آنذاك وقاموا باختبار الأطفال في المدارس الإبتدائية في بغداد وتم إختيار ٢٩ طالباً من جميع تلك المدارس، وأبرم عقوداً لشراء الآلات الموسيقية من مناشئها للأطفال وبيعها لهم بأجورها من غير أرباح، وبالطبع تولّى هو إدارة هذه المدرسة فكان أول مدير لها، حيث إفتتح الصف الأول في كانون الأول من عام ١٩٦٨م.

من الجدير بالذكر انّ السلطة الحاكمة في عام ١٩٧٠م أرادت اضافة الباليه الى هذه المدرسة لتصبح: مدرسة الموسيقى والباليه، فرفض عزيز علي ذلك وطلب إحالته على التقاعد، وهكذا رفع يده عن الإدارة وعن حلمه الفنّي الكبير.

كانت بدايات عزيز علي غير سياسية، فقدّم منولوجاتٍ وأغانيَ ساخرة تتحدث عن العادات الإجتماعية والأوضاع المعاشية في حينها (١٩٣٧- ١٩٣٩م)، منتقداً زوجته تعبيراً عن النساء ومتحدثاً عن إبنه كناية عن الشباب آنذاك، فكان مونولوج: الله يجازي النسوان (القَبول)- مقام عَجم، ومونولوج: شوباش- مقام حجازكار.

المرحلة الثانية من حياة عزيز علي الفنية (١٩٣٩- ١٩٤٨م)، بدأت بتقديم مونولوجات سياسية لأول مرة وبلغةٍ مُبطّنة غير مباشرة مثل مونولوج: منه منه كلها منه- مقام عَجم، يقصد الاستعمار الإنگليزي، ومونولوج: دكتور- مقام نهاوند، قاصداً المندوب السامي البريطاني عند زيارته بغداد.

المرحلة الثالثة كانت من (١٩٤٨- ١٩٥٩م)، فيها بدأ عزيز علي يقدّم مونولوجات سياسية مباشرة وقوية وذات لغةٍ ومعانٍ واضحة كمونولوج: الطاوة محروگة- مقام عَجم شوق أفزا، عن قضية فلسطين، ومونولوج: بستان- مقام رَست، عن ثروات العراق والبلاد العربية، ومونولوج: كل حال يزول- مقام عَجم، معبراً عن دوران عجلة الحياة ودعوة منه للتفاؤل، وكذلك مونولوج: السفينة- مقام مستعار، ومونولوج: صلّوا على النبي- مقام نهاوند، اللّذين ألحقهما بمونولوج: أنعل أبو الفن- مقام نگريز، الذي غنّاه بسبب خوفه من الملاحقة السياسية من قبل رئيس الوزراء نوري السعيد آنذاك، لكنّه عاد وإستمر بأعماله نزولاً عند رغبة الجمهور.



صورة للفنان عزيز علي وهو يغني أحد المونولوجات

منع عزيز علي من ممارسة أعماله الفنية ومُنعت أعماله من البث بعد سنين من النشاط الوطني الرائع، حيث جوبه خلالها بالسجن مراراً وبالفصل والعزل والنقل حيث نقل الى كربلاء وعمل هناك في تجارة الأحذية، سجن عام ١٩٧٢م بالمؤبد بتهمة العمل مع الماسونية، لكن أطلق سراحه عند العفو العام سنة ١٩٧٩م، ثم سجن هو وعائلته (بناته وإبنه) عام ١٩٨٢م بحجّة إذاعة مونولوجاته من إيران، ثم اطلق سراحهم في العام نفسه.

رحل عزيز علي عن دنيانا عام ١٩٩٥م تاركاً وراءه ثروة فنية إنسانية ووطنية رائعة تضمّ ما يقارب الثلاثين مونولوجاً تصدح بها حناجر العراقيين حتى اليوم.

مونولوجات أخرى لعزيز علي:

- عشنا وشفنا- مقام عَجم
- آمان آمان- مقام حِجاز
- الراديو- مقام عَجم
- تهنا- مقام نهاوند
- الرگعة زغيرة والشگ جبير- مقام رَست
- اليحجي الصدگ- مقام نهاوند
- بغداد- مقام عَجم

الديالوج

من القوالب الحديثة في الغناء العربي وقدّمه لأول مرة سيّد درويش في أوبريت العَشرة الطيبة عام ١٩٢٠م.

لغوياً: كلمة ديالوج بفتح الدال، من اللاتينية القديمة، ومعناها الحوار بين إثنين أو الأداء الثنائي أو المزدوج.

نظماً: يتكون الديالوج من حوار شعري يأتي على لسان طرفين متحاورين فيطول الحوار أو يقصر لكنّه في النهاية يدور حول موضوع أو موقف واحد، ليست هناك قاعدة تحكم عدد الأبيات، وبهذا يقسم النص الى مقاطع قد تختلف قوافيها وأوزانها ولاتوجد قاعدة لهذا أيضاً، ويمتد الحوار حتى تنتهي الأفكار، وفي الشائع يكون الحوار لأغراض عاطفية.

تلحيناً: رغم تقسيم النظم الى مقاطع، يشترك الديالوج مع المونولوج في عدم إستقلال أي جزء وعدم وجود مرجع أو مذهب لهما، اذ أنّ كل مقطع يمكن أن يعبّر بصورة مختلفة عن الأخرى، وبالتالي يمكن أن تختلف ألحان المقاطع كثيراً أو قليلاً.

بعض الديالوجات:

- على قد الليل ما يطول ـ مقام نهاوند/ يعدّ أول ديالوج في الغناء العربي، أداء: سيّد درويش وحياة صبري، ألحان: سيّد درويش، كلمات: بديع خيري، عام ١٩٢٠م.
- يامين يحكم بيني وبينك ـ مقام نوأثر/ أداء: محمد عبد الوهاب وسمحه المصرية، ألحان:
 محمد عبد الوهاب، كلمات: بديع خيري، عام ١٩٢٣م.
- ما أحلى الحبيب ـ مقام حسيني/ أداء: محمد عبد الوهاب ونجاة علي، ألحان: محمد عبد الوهاب، كلمات: أحمد رامي، عام ١٩٣٥م.
- يادي النعيم ـ مقام عَجم/ أداء: عبد الوهاب وليلى مراد، ألحان: محمد عبد الوهاب، كلمات: أحمد رامي، عام١٩٣٧م.
- البرتقال ـ مقام لامي/ أداء: محمد عبد الوهاب ورئيسة عفيفي، ألحان: محمد عبد الوهاب، كلمات: أحمد رامي، عام ١٩٣٧م.
- مجنون ليلى ـ مقام حِجاز/ أداء: محمد عبد الوهاب وأسمهان، ألحان: محمد عبد الوهاب، كلمات: أحمد شوقي، عام ١٩٣٩م.
- حكيم عيون ـ مقام نهاوند/ أداء: محمد عبد الوهاب و راقية إبراهيم، ألحان: محمد عبد الوهاب، كلمات: حسين السيّد، عام ١٩٤٤م.

- أبجد هوّز - مقام كُرد/ أداء: نجيب الريحاني وليلى مراد، ألحان: محمد عبد الوهاب، كلمات: حسين السيّد، عام ١٩٤٩م.
- عيني بترف - مقام لامي/ أداء: نجيب الريحاني وليلى مراد، ألحان: محمد عبد الوهاب، كلمات: حسين السيّد، عام ١٩٤٩م.
- شحات الغرام - مقام هُزام/ أداء: محمد فوزي وليلى مراد، ألحان: محمد فوزي، كلمات: بديع خيري، عام ١٩٥١م.
- ياسلام على حبي وحبك - مقام رَست/ أداء: فريد الأطرش وشادية، ألحان: فريد الأطرش كلمات فتحي قوره، عام ١٩٥٧م.
- حاجة غريبة - مقام كُرد/ أداء: عبد الحليم حافظ وشادية، ألحان: منير مراد، كلمات: حسين السيّد، عام ١٩٦٧م.



شادية وعبد الحليم حافظ / فيلم معبودة الجماهير/ ديالوج: حاجة غريبة

القُدُود

القَد نوع من الغناء العربي الشعبي يتلخّص في وضع كلمات جديدة على لحن قديم.

لغوياً: يقال في اللّغة الدارجة هذا قد هذا، أي على مقاسه وقدره، وهذا هو بالضبط ما تشير اليه القدود، فهي ألحان قديمة وضعت لها كلمات جديدة على قدّها أي: على قدَرها، فيتمّ الاحتفاظ باللّحن الأصلي مع تغيير الكلمات.

تارخياً: عُرفت القدود منذ زمن القس السرياني مار أفرام (٣٠٦م) والذي دعا الناس وعمل على ترغيبهم للحضور الى الكنيسة وإدراج الألحان الدينية التي يألفها الناس في طقوس يوم الأحد، وقدود القس مار أفرام في الكنيسة السريانية هي من أقدم القدود في حلب، ونسبت اليها فسُمّيت (القدود الحلبية)، وساهمت بشكل كبير بالمحافظة على التراث الموسيقي العربي؛ حيث أدّى تغيير الموضوعات الى إنتشار أكبر لألحانها بين طوائف أكثر نتيجة لذلك، مما أدّى الى ثبات الألحان الأصلية في ذاكرة الناس والتي غالباً ما كانت من التراث الديني وإستبدلت الكلمات بموضوعات أخرى أكثرها غزلي.

تغنى القدود في الشام عادة في المناسبات الإجتماعية والحفلات، ورغم ضعف الكلمات فانّ جمال الألحان القديمة يجتذب الجمهور الى سماعها وترديدها، ويحفظها معظم فنانو الشام، وأشهر من أدّى القدود في العصر الحديث هو الفنان صباح فخري.

بعض القدود:

- ياما ال الشام - مقام رَست.
- يا طيرة طيري - مقام رَست.
- والنبي يمّا - مقام رَست.
- البلبل ناغى عَ غصن الفل - مقام حِجاز.
- مالك يا حلوة مالك - مقام سوزناك.
- القراصية - مقام بيات.



الفنان صباح فخري

الطقطوقة

شكل من أشكال الغناء بالعاميّة يميّزه عن غيره طريقة النظم والتلحين، تتكون الطقطوقة من مذهب ومقاطع تسمى كوبليهات ومفردها كوبليه، ويعاد تكرار المذهب بعد كل مقطع أو كوبليه كما يختم به الغناء أيضاً، لقد كانت بداية الطقطوقة في مطلع القرن العشرين حينما أدخَل هذا النوع من النظم شعراء العاميّة مثل محمد يونس القاضي وبديع خيري وأحمد رامي وبيرم التونسي.

غنّت أم كلثوم أول طقطوقة لها من ألحان زكريا أحمد وهي: اللي حَبِّك ياهناه - مقام رَست عام ١٩٣١م، بينما كانت آخر طقطوقة لها عام ١٩٤٧م ومن ألحان زكريا أحمد أيضاً هي: جمال الدنيا - مقام بيات شوري. إستمرّت الطقطوقة حتى إحتلّ قالب الأغنية الحديثة مكان الصدارة بعد ذلك.

أشهر من لحّن الطقطوقة هم: سيّد درويش ومحمد القصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ثم تبعهم كثيرون آخرون.

من أشهر الطقطوقات:

طقطوقات لملّا عثمان الموصلي ولسيّد درويش :

- خفيف الروح - مقام حسيني، ألحان سيّد درويش/ كلمات بديع خيري، عام ١٩١٤م.
- يا وردِ يا فل يا ياسمين (يا وردة على فل وياسمين) - مقام عَجم، ألحان سيّد درويش/ كلمات بديع خيري، عام ١٩١٩م، غناها أول مرة المطربة المصرية حياة صبري وهي من أوائل تلاميذ سيّد درويش، وإشتهرت هذه الطقطوقة أيضاً بصوت المطربة فتحية أحمد.
- طلعت يامحلا نورها - مقام عَجم، أصل اللحن لملّا عثمان الموصلي/ الكلمات الحديثة لبديع خيري.
- زوروني كل سنة مرة - مقام عَجم، أصل اللحن لملّا عثمان الموصلي/ الكلمات الحديثة لسيّد درويش.

طقطوقات غناء منيرة المهدية (١٨٨٥- ١٩٦٥م):

- أسمر ملك روحي - مقام رَست، ألحان: محمد علي لعبه.
- يمامة حلوة - مقام شوق أفزا، ألحان: محمد علي لعبه/ كلمات: محمد يونس القاضي.
- وأنا لسّه نونو - مقام بيات شوري، ألحان: محمد القصبجي/ كلمات: محمد يونس القاضي. (غناء رتيبة أحمد).
- حَوّد من هنا تعال عندنا - مقام دِلنشين، ألحان: زكي أفندي مراد .

- بعـد العشـا يحلـى الهـزار والفرفشـة - مقـام راحـة الأرواح (هُـزام)/ ألحـان: محمد القصبجي.
- إتمخطري يا حلوة يا زينة - مقام بيات/ ألحان: محمد القصبجي، عام ١٩٢٣م.
- يا محلى الفسحة ياعيني - مقام نو أثر/ ألحان: داود حسني، كلمات: أحمد عاشور سليمان.

طقطوقات لمحمد القصبجي (غناء أم كلثوم):

- قال ايه حِلف - مقام رَست/ كلمات: محمد يونس القاضي، عام ١٩٢٤م.
- مدام بتحب بتنكر ليه - مقام نهاوند/ كلمات: أحمد رامي، عام ١٩٤٠م.

طقطوقات لزكريا أحمد (غناء أم كلثوم):

- اللي حبك ياهناه - مقام رَست/ كلمات: أحمد رامي، عام ١٩٣١م.
- غنيلي شوي شوي - مقام سوزناك/ كلمات: بيرم التونسي، عام ١٩٤٥م.
- قوللي ولا تخبيش - مقام هُزام/ كلمات: بيرم التونسي، عام ١٩٤٥م.
- جمال الدنيا - مقام بيات شوري/ كلمات: أحمد رامي،١٩٤٧م.

طقطوقات لرياض السنباطي (غناء أم كلثوم):

- على بلد المحبوب - مقام بيات/ كلمات: أحمد رامي، عام ١٩٣٥م.
- حَقابلو بكره - مقام رَست/ كلمات: أحمد رامي، عام ١٩٤٦م.

طقطوقات لمحمد عبد الوهاب (غناء محمد عبد الوهاب):

- حسدوني وباين في عنيهم - مقام عشاق مصري/ كلمات: أحمد عبد المجيد، عام ١٩٢٨م.
- خايف أقول اللي في قلبي - مقام بيات/ كلمات: أحمد عبد المجيد، عام ١٩٢٩م.
- لمّا أنت ناوي - مقام بيات/ كلمات: محمد عبد المنعم (أبو بثينه)، عام ١٩٢٩م.
- إمتى الزمان - مقام كُرد/ كلمات: أمين عزت، عام ١٩٣٢م.
- إجري إجري - مقام هُزام/ كلمات: حسين السيّد، عام ١٩٣٩م.



منيرة المهدية



رياض السنباطي



محمد القصبچي

الطقطوقة والأغنية:

طرأ تطوّر على قالب الطقطوقة إذ تمّ الرجوع بعد كل كوبليه الى الجزء الأخير من المذهب وليس المذهب كلّه فظهرت بذلك الأغنية الحديثة، حتى تغلّب قالبها على أشكال الغناء الأخرى في القرن العشرين منذ ظهوره في الأربعينيات منافساً للطقطوقة والمنولوج، وأدّى هذا التغيير الى عودة سيادة المطرب، وتراجع الغناء الجماعي.

البَستة

لفظة تركية عثمانية يستخدمها البغداديون، تطلق على قطعة غنائية قصيرة دوارة تأتي عادة بعد الفراغ من قراءة المقام العراقي، ومن يغني البستة يُسمى (البسته چي) وتكون البستة من جنس النغمة الأساسية في المقام، فتكون وسيلة راحة للمغنّي،عند الانتهاء من قراءة المقام.

هناك العديد من البستات الجميلة والموغلة في القِدَم، والكثير منها مجهولة الملحّن، لكنّها بقيت في ذاكرة الناس الى يومنا هذا. أذكر منها:

- فراگهم بچاني - مقام بيات.
- فوگ النخل - مقام حِجاز.
- يالزارع البزرنگوش - مقام نوى عراقي.
- چلچل عليّ الرمان - مقام نهاوند لكنها تصنّف من أغاني البيات.
- وعلى جبين الترف - مقام بيات.

- دشداشة صبغ النيل - مقام أوشار لكنّها تصنّف من أغاني البيات.
- ياحلو يابو السدارة - مقام بستنگار.
- نوحي - مقام كُرد عراقي (محيّر كردي).
- داري- مقام پينجگاه/ كلمات: المرحوم شعوبي إبراهيم، أمّا كلماتها الأصلية فكانت فارسية.
- آنا المسيجينه آنا - مقام عراق.
- الآّ سافر للهند - مقام بيات.
-

الأغنية

الأغنية قصيدة شعرية منظومة عمودياً أو بالشعر الحر الفصيح أو الشعبي، ملحّنة باسلوب مكوّن من مقدمة موسيقية، تعتمد سلّماً من السلالم وتُتبع بما يُسمّى المذهب (مطلع الأغنية) ومن ثمّ تأتي الكوبليهات (المقاطع) وقد تكون مقطعين أو ثلاثة عادة، وقد يختلف سلّم الكوبليه عن سلّم المذهب. كما أنّ الأوزان قد تختلف من مقطع لآخر، وفي النهاية تأتي القفلة الموسيقية بنفس السلّم المعتمد في المقدمة والمطلع.

من الجدير بالذكر أنّ كلمة (أغنية) لم تكن موجودة في العراق قبل الثلاثينيات من القرن العشرين، بل وصلت الى العراق من مصر والشام بعد ذلك، حيث أنّ المرحلة التي سبقت مرحلة الأغنية كانت مرحلة للقوالب الغنائية، أي المقام العراقي، متبوعاً عادة بالپستة أو الغناء الريفي.

تعود الكثير من الأغاني التي ترافق المقام الى الأستاذ محمد القبانچي (١٩٠١- ١٩٨٨م) في نهاية العشرينيات لكنّها كانت بدايات لأغنية أشبه بالپستة؛ وذلك لتقيّده آنذاك بالمقام العراقي، ويُذكر أنّ القبانچي هو أوّل من غنّى في بغداد واقفاً ثم مضى بعده يوسف عمر (١٩١٧- ١٩٨٦م) وعبد الرحمن خضر (١٩٢٥- ١٩٨٣م). هذه المرحلة كانت للذين تعاقبوا بعد كبار القراء أمثال: رحمة الله سلطان أغا خليل (شلتاغ)، وعثمان الموصلي، وأحمد زيدان، ورشيد القندرچي في القرن التاسع عشر، أمّا المرحلة التي تلتها فكانت مرحلة الثلاثينيات، الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين حيث برع الموسيقيون اليهود بإمتياز في المقام العراقي دون منافس، وكانت هناك عوائل موسيقية مثل عائلة كوهين وعائلة بصون، ويُذكر أنّ خمسة فقط من مجموع مائتين وأربعة عشرعازفاً كانوا من غير اليهود، ويذكر الأستاذ باهر هاشم الرجب أنّ والده الأستاذ الحاج هاشم الرجب (١٩٢١- ٢٠٠٣م)، استاذ آلة السنطور والقانون، قد تتلمذ على يد يوسف حوكي بتو، كما تتلمذ الأستاذ شعوبي ابراهيم (١٩٢٥-١٩٩١م) استاذ آلة الجوزة، على يد صالح شميل شمولي، تزامنت هذه الفترة مع ترحيل اليهود من العراق (١٩٤٨م) وعندها أمر رئيس الوزراء العراقي آنذاك (نوري السعيد) بتأجيل ترحيل يوسف بتو، وصالح شميل لحين اكمال تدريب كل من هاشم

الرجب وشعوبي ابراهيم، أما عازف الكمان صالح عزرا الكويتي اليهودي العراقي الأصل (١٩٠٨- ١٩٨٦م) فيعدّ من أشهر الملحنين آنذاك وتلاه شقيقه عازف العود داود الكويتي وكذلك سليم زبلي، وعزوري هارون (عزوري العوّاد)، وداود أكرم، ومن أشهر اليهود الذين كان لهم دور كبير في الأغنية العراقية: المطربة سليمة مراد وقراء المقام حسقيل قصاب وفلفل گرجي وسليم شبّث وعازف السنطور يوسف حوريش وعازف القانون يوسف زعرور وعازفي الناي يعقوب العماري والپير ألياس، لكنّ صالح الكويتي كان أشهرهم وهو بالاجماع مؤسس الأغنية العراقية البغدادية وبقيت أغانيه وألحانه يردّدها العراقيون حتى يومنا هذا، ومن أولى أغنياته أغنية: گلبك صخر جلمود - مقام بستنگار، لسليمة مراد والتي أعجبت بها أم كلثوم كثيراً وغنّتها عند زيارتها لبغداد عام ١٩٣٢م.



شلتاغ



أحمد زيدان



رشيد القندرجي

عن فن وعطاء وإبداع الموسيقار صالح الكويتي؛ توثيقاً للإرث الموسيقي الكبير، قدّم الباحث الموسيقي المرحوم مهيمن إبراهيم الجزراوي الاستاذ في قسم الفنون الموسيقية في كلية الفنون الجميلة في بغداد، بحثاً عن الفنان صالح الكويتي وقدّمه في المؤتمر العلمي الثامن للكلية في عام ٢٠٠٥م ، بعنوان **(الفنان صالح الكويتي ودوره في الموسيقى والغناء البغدادي)**، هذا جزء منه:

- الفنان صالح الكويتي فنان بالفطرة؛ اذ تعلم العزف منذ كان صبيّاً في العاشرة من عمره معتمداً على موهبته وقدراته الذاتية وجهوده الشخصية.
- كان له دوراً بارزاً في نشر الثقافة الموسيقية في العراق من خلال إفتتاحه لمعهد موسيقي يعدّ من أوائل المعاهد الموسيقية في العراق لتدريس الموسيقى والعزف على الآلات الموسيقية.
- قام الفنان صالح الكويتي بتلحين الأغاني لمعظم المغنين والمغنيات الذين ظهروا في عصره.
- كان له دوراً كبيراً في وضع المقدّمات واللازمات الموسيقية لأغلب الأغاني المرافقة للمقام العراقي والپستات وجَعلِها أغانٍ مستقلة يمكن غناؤها بمعزل عن المقام.
- تم اختياره من قبل الحكومة العراقية ليقوم بتأسيس جوقٍ خاص بالإذاعة ويكون رئيساً له، وقد رافق هذا الجوق معظم المطربين والمطربات وقرّاء المقام في الحفلات العامة والخاصة

والحفلات الإذاعية التي كانت تبث على الهواء مباشرة من إذاعة بغداد وإذاعة قصر الزهور، وكان يرافقهم في تسجيل الاسطوانات.

- صالح الكويتي أول من أدخل آلة الجلو والناي في مرافقة الآت التخت الشرقي في جوق الإذاعة.
- لمكانة الفنان صالح الكويتي وتميّزه الفني؛ أهدى له الملك غازي الأول (ملك العراق ١٩٣٣-١٩٣٩م) ساعة ذهبية مختومة بختمه الخاص تقديراً لجهوده.
- لتمّز أسلوب صالح الكويتي في التلحين؛ تم إختياره لتلحين موسيقى وأغاني فيلم: عليا وعصام لشركة أفلام بغداد المحدودة والذي عرض في عام ١٩٤٨م.
- كان الفنان صالح الكويتي من أوائل الموسيقيين الذين حاولوا التدوين الموسيقي للمقام العراقي والأطوار والـپستات العراقية على الرغم ممّا واجهه من صعوبات وإنتقادات من قبل المعارضين له في هذا المجال.
- كان صالح الكويتي متنوعاً ومتجدداً دائماً في اسلوب تلحينه للأغاني من ناحية إختياره للنغم والنموذج الإيقاعي فلحّن أغانٍ على أنغام ومقامات مختلفة ومتنوعة مثل مقام البيات، الصَبا، الرَست، العَجم، الحِجاز ديوان، النهاوند، السيگاه، المنصوري، الدَشت، الجهاركاه، اللامي، الكُرد، المستعار الخ، وكذلك أنغام ومقامات لم تكن شائعة في العراق في تلك الفترة مثل مقام البستنگار في أغنية: گلبك صخر جلمود لسليمة مراد، ومقام الزنجران في أغنية: شگول على حضّي أنا البنية لزكية جورج، أمّا من ناحية النموذج الإيقاعي فقد إستخدم الفنان صالح الكويتي في أغانيه نماذج إيقاعية عديدة ومتنوعة وكان من رواد الملحنين الذين أدخلوا نموذجين للإيقاع في الأغنية الواحدة مثل أغنية: بمحاسنك وبهاك- مقام رَست/ دويتو زكية جورج وصالح الكويتي، وأغنية: من غير أمل حبيت- مقام لامي، وهي من أغاني زكية جورج حيث تبدأ هاتان الأغنيتان بمقدمة موسيقية على إيقاع الوحدة ثم يتغير الى إيقاع الجورجينا عند دخول المطربة في الغناء فتحولت على يده من أغنية أحادية النغم والإيقاع الى أغنية متعددة الأنغام والإيقاعات.
- هو أول من أدخل الغناء الثنائي (الدويتو) بين مطرب ومطربة كما نرى ذلك في أغان عديدة للمطربة زكية جورج وصالح الكويتي مثل أغنية: گلبي خلص - مقام نهاوند، وأغنية: وين رايح وين - مقام عَجم، وأغنية: تاذيني - مقام عَجم، وغيرها من الأغاني التي يظهر فيها صوت الفنان صالح الكويتي مغنياً إضافة لكونه ملحناً وعازفاً في الوقت نفسه.

من ألحان صالح الكويتي أيضاً:

غناء سليمة مراد: هوّه البلاني- مقام بيات/ ذوب وتفطّر (آه يا سليمة)- مقام حِجاز/ خدري الچاي خدري - مقام أوشار/ هذا مو إنصاف - مقام پينجگاه/ مليان گلبي من الولف - مقام لامي.

غناء زكية جورج: يا سامعين الصوت- مقام حسيني/ الراح الراح - مقام حِجاز/ أنا من أگولن آه - مقام صَبا.



صورة لصالح الكويتي على آلة الكمان مع مجموعة من الموسيقيين في حقبة اليهود



شعوبي إبراهيم



فلفل گرجي



زكية جورج



داود الكويتي



صالح الكويتي

وقفة مع مطرب العراق الأول:



محمد القبانچي: ولد محمد القبانچي في محلة سوق الغزل في بغداد عام ١٩٠١م في بيت محافظ على القيم والتقاليد العربيةالأصيلة، وهو إبن المرحوم عبد الرزاق بن عبد الفتاح الفتاح القبان القبانچي الطائي، لم يكن لوالده غيرمرتّبه عن مهنة القبانة (مهنة الوزّان) في إحدى دوائر الحكومة المعروفة بـ (الإكمك خانة) وهي لفظة عثمانية تعني (المَخبَز)، ولذلك كان والده من ذوي الدخل المتوسط المحدود.

تأثّر القبانچي الصغير بوالده الذي كان محبّاً لقراءة الموالد والمقام، متتلمذا على يد الملّا عثمان الموصلي وغيره من الأعلام آنذاك.

كان محمد طفلاً يستمع الى والده وهو يدندن مع نفسه بعض الأبيات الصوفية، ثم أخذ يصاحب والده الى مقهى الأستاذ المرحوم قدوري العيشة وهو أحد خبراء المقام العراقي والذي عاصر قارئ المقام الأستاذ أحمد زيدان (١٨٣٢-١٩١٢م) الذي كان علماً ممّيزاً بين أعلام المقام في زمانه، كان هذا المقهى يقع في منطقة الشورجة في بغداد آنذاك، وهو الملتقى أو المنتدى للملالي وقراء المناقب النبوية وقراء المقام، أما الموسيقيون فكانوا يلتقون في الجانب الآخر من المقهى ليتبادلوا العزف والأحاديث الفنية.

نشأ محمد القبانچي في هذه الأجواء، فظهرت موهبته في حفظ القصائد والقدرة على الأداء المختلف الخارج عن التقليد فكان ذلك واضحاً عندما سأله الأستاذ المطرب سيّد ولي: يا محمد أنت لك خمس سنوات متابع في هذه المقهى، ماذا تعرف عن المقام؟ نريد أن نسمع منك. فأجابه محمد: ماذا تريدون أن أغنّي لكم؟ تفاجأ روّاد المقهى من جوابه وإعتبروا ذلك تحدّياً لهم فطلبوا منه أن يقرأ لهم مقام الحسيني. فقرأه بأسلوبه وبطريقته مع الحفاظ على قالب المقام وجوهره، فاستغرب روّاد المقهى من طريقته تلك وقالوا له: لماذا لم تتّبع طريقتنا في الاداء؟ فردّ عليهم قدوري العيشة مدافعاً عنه قائلا: هو أحسن منّا. كان قدوري العيشة أكبر مشجّع ومدافع ومعلّم لمحمد القبانچي إضافة الى الأساتذة الكبار في هذا المجال أمثال: أبو حميد ومحمود الخياط وسيّد ولي.

إصطحبه قراء الموالد الى الموالد النبوية، ورافق الموسيقيين الى جلسات الچالغي البغدادي، فتنامت موهبته مع الأيام وإزداد حبّه وتعلّقه بحلقات الذكر والإبتهالات وبمجالس النغم.

يحدّثنا الشيخ عبد الفتاح وهو الضليع بقراءة القرآن الكريم والمناقب النبوية والذي عاصر الملّا عثمان الموصلي، في لقاء له مع الأستاذ الباحث والمؤرخ يحيى إدريس،

فيقول: كنّا مجتمعين في بيت المرحوم الحاج رفعت فرحات عام ١٩١٢م، فطلب الحضور من القبانچي أن يسمعهم شيئاً، وكان الملّا عثمان حاضراً معنا، فقرأ القبانچي لهم مقام الرَست ومقام الحِجاز ديوان فأجاد القراءة حتى أعجب ملّا عثمان بصوته وبأدائه فقال سائلاً: من القارئ؟! يقول الشيخ عبد الفتاح: فقلتُ له: هذا محمد بن عبد الرزاق القبانچي. فقال ملّا عثمان من شدّة إعجابه: بشّروه بأنّ له مستقبلاً باهراً عظيماً.

كبُرت موهبة القبانچي وإزدادت إتّساعاً، فبدأ يقرأ المقام بدون تحرير، وذلك للتخلص من الكلمات الأعجمية التي تطلق في بدوة المقام أو تحريره، ثم أخذ القبانچي يختار من الكلام أحسنه ومن الشعر أجوده وأجمله، فغنّى لأشهر الشعراء، أمثال: محمد سعيد الحبوبي وعبد الغفار الأخرس والأخطل الصغير وعمر بن الفارض ومعروف الرصافي وعبود الكرخي، علاوة على أنه كان ينظم الشعر بنفسه.

أدّى القبانچي كل المقامات العراقية بأسلوبه الخاص وبتصرف جديد، وكلمات مختارة، مبتعداً عن التقليد، وقام بتصوير سبعة منها في تلفزيون بغداد، وهي: مقام المَدمي والحُويزاوي والجَمّال وشرقي رَست والأورفة والپنجگاه والنهاوند.

إجتهد محمد القبانچي في تلحين البستات البغدادية وغنائها، وخرج عن الأسلوب القديم حيث كان قارئ المقام يترك أمر البستة لأحد الموسيقيين في جوق الچالغي والذي يطلقون عليه (البسته چي)، فكان القبانچي أول مطرب مقامات يغني البستة ويقف أثناء الغناء ويتمايل مع الأنغام حتى لُقّب بـ (مطرب العراق الأول) و بـ (عميد الطرب العراقي)، فقد سجّلت سيرته الفنية روائع لحنية للبستة البغدادية الأصيلة التي لحّن العديد منها دون أن يقترب من أسلوب التلحين الحديث حرصاً منه على لون المقام ونكهته.

يعتبر القبانچي أول من غيّر من التخت التقليدي للچالغي البغدادي، فأدخل آلتي القانون والكمان ثم أضاف العود والناي والچلو، ونجح بنقل المقام العراقي وقراءته من الحيّز الضيّق في المقاهي والمَيحانات ذات الجمهور المحدود الى الصالات والقاعات الكبيرة في بغداد وفي القاهرة، فإعتلى دار الأوبرا المصرية بجدارة وكان الملك فؤاد يهتز من مكانه طرباً ويصيح: هو ده الطرب يا محمد باشا.



صورة لمحمد القبانچي وهو يغني واقفا في بغداد

عرف القبانچي بمواقفه الوطنية العديدة، داعياً الى الإستقلال من الإستعمار الإنگليزي آنذاك، حيث غنّى عام ١٩٢٩م للشاعر عبد الكريم العلّاف أبوذية:

بَلدٌ يزاحمُني الغريبُ بوَسطه	والأهلُ أهلي والبلادُ بلادي
سعيد اللّي گضا عمره بلا داي	وعايش دون خلگ الله بلا داي
الغريب أصبح يزاحمني إبلادي	والأهل أهلي وبلادي تعز عليّ

ثم تبعها بالأبوذية التي كان مطلعها البيت الشعري (كلابٌ للأجانب هم ولكن - على أبناء جِلدَتهم أسود) للشاعر معروف الرصافي بعد أن تصرّف بها عبد الكريم العلّاف لتصبح: عبيدٌ للأجانبِ ...، فكانت هذه القصيدة سبباً لاستدعاء القبانچي في وزارة الداخلية وإستجوابه آنذاك أيام الهيمنة البريطانية على العراق.

نال محمد القبانچي جوائز عديدة خلال حياته الفنية، ففي عام ١٩٣٢م نال الجائزة الأولى في المؤتمر الأول للموسيقى العربية والشرقية المنعقد في القاهرة، حيث شارك القبانچي على رأس الوفد العراقي الى جانب وفود كثيرة أخرى من مختلف الأقطار العربية والدول الشرقية، وفي عام ١٩٥٣م حصل على وسام الرافدين، وفي عام ١٩٦٧م حصل على وسام الكومندور الفرنسي تقديراً لجهوده الفنية ولإبتكاره نغماً جديداً وهو نغم اللّامي والذي اقرّ سنة ١٩٦٤م في المؤتمر الثاني للموسيقى العربية في بغداد. في عام ١٩٧٦م تقلّد الميدالية التكريمية لرواد الفن، وفي العام نفسه حصل على وسام المجلس الدولي للموسيقى وهو وسام رفيع لا يمنح الا لكبار الفنانين.

فـي عـام ١٩٧٨م خَصّصَت وزارة الثقافـة والإعـلام جـائزة أسـمتها (جـائزة القبـانچي) كـي تُمـنح للمتفـوقين مـن قـرّاء المقـام الشـباب، فأصـبح القبـانچي أول مطـرب عراقـي يُطلـق إسمه على جائزة. كما تقلّد وسام اليونسكو عام ١٩٨٠م واعتبر أعظم فنان في آسيا.

أصــبحت طريقـــة محمد القبـــانچي وأســلوبه مدرســة خاصـــة للمقــام تســمى بالطريقـــة القبانچيـة والتـي أصـبح لهـا أتبـاع ومريـدون وعشـاق مـن قـرّاء المقـام وأصـبحت جنبـاً الـى جنـب الطريقــة القندرچيــة، نسـبة الــى القــارئ الأسـتاذ رشـيد القنـدرچي (١٨٦٦-١٩٤٥م)، حتــى غدت الطريقة القبانچية آخر طريقة في قراءة المقام ولم تأت بعدها طريقة أخرى.

خرّجـت مدرسـة القبـانچي قـرّاء متقـدمين، مـنهم: يوسـف عمـر وعبـد الـرحمن خضـر ونـاظم الغزالـي وشـاكر البنّـا وحسـن خيوگـه وشـهاب الأعظمـي وحامـد السـعدي وكـذلك حسـين الأعظمي وفريدة محمد علي وآخرون.

طــوّر محمد القبــانچي وإبتكــر العديــد مــن المقامــات العراقيــة مثــل مقــام القَطَــر ومقــام الهمـايون ومقـام الحجازكـاركُرد، أمـا مقـام القطـر فقـد طـوّره القبـانچي بعـد أن كـان وصـلة مـن مقـام الحِجـاز تسـمّى أيضـاً (گـدي مجنـون) تـؤدّى ضـمن مقـام البهيـرزاوي والإبراهيمـي فجعـل منهـا مقامـاً مسـتقلاً يبـدأ تحريـره بجـنس الحِجـاز وينتهـي التحريـر بجـنس السـيگاه. قـام القبـانچي بتسـجيل هـذا المقـام فـي ألمانيـا عـام ١٩٣١م علـى إسـطوانة بقصـيدة مـن الشـعر الزهيـري، مطلعها:

نـار الغضـا لوّعت مني الضمير إبچاي
الغيـر منهم شـرب كاس الـوداد إبچاي
تميـت أعالـج بروحي چالغريج إبچاي

من مواقف القبانچي الدالّة على صلابته وإحترامه لفنّه ولشخصه:

عنـدما كـان فـي مصـر للمشـاركة بفعاليـات المـؤتمر المـذكور آنفـاً، جـاءه الشـاعر القـدير أحمـد رامـي ملتمسـاً منـه أن يـذهب بصـحبته لزيـارة أميـر الشـعراء أحمـد شـوقي فـي بيتـه وقـد أبلغــه عــن مــدى دهشــة أحمــد شــوقي بــه، وأنّ شــوقي يــود التعــرف عليــه وعلــى المقامــات العراقيــة عــن كثــب. فــي الحقيقــة انّ القبــانچي كــان تواقــاً لملاقــاة أميــر الشــعراء لكنــه رفــض الـدعوة قـائلاً لأحمـد رامـي: ياسيدي الزائـر هـو مـن يُـزار، فقـال لـه أحمـد رامـي: شـوقي شـاعر عظـيم يقصـده كـل الزائـرون ويعجبنـي أن تتعـرف عليـه، فـردّ القبـانچي: هـو شـاعر عظـيم وأنـا مطـرب لفـن رفيـع. إحتــار أحمــد رامــي وغــادر، وبعــد أكثــر مــن ســاعة طُــرق بــاب غرفــة القبانچي، فاذا برامي وشوقي يسلمان عليه، فطار القبانچي من الفرح.

في موقف آخر للقبانچي، يذكر عازف القانون العراقي المبدع خضير الشبلي والذي واكب القبانچي في معظم حفلاته، فيقول: كنّا في الكويت في مطلع الستينيات على أثر دعوة خاصة من أحد الوجهاء، وبعد يومين طلب منّا صاحب الدعوة أن نصاحبه في رحلته الى الصيد وانه قد دعا الى هذه الرحلة أمراء ووجهاء للتمتع بالصيد وبصوت القبانچي، فرفض القبانچي هذه الدعوة الدسمة مدّعياً أن زوجته مريضة، في حين أنّ زوجته كانت قد فارقت الحياة منذ سنتين، فسألتُ الأستاذ عن هذه الكذبة!! فردّ قائلاً: هم يصطادون ونحن نغنّي ؟! أنا لا أرضى بهذا.

هكذا كان القبانچي عفيفاً، محترماً ذاته وفنّه ولا يرضى لنفسه وللمقام أن يكون أداة لهو وعبث فهو رسالة وأمانة.

يعد الفضل للقبانچي بتأسيس أوّل معهد لتدريس المقام العراقي، فقد ناشد الحكومة العراقية ووزارة الثقافة والإعلام آنذاك، فاستجابت لمطلبه، فكان معهد الدراسات النغمية عام ١٩٧١م والذي تغير إسمه في منتصف الثمانينيات الى معهد الدراسات الموسيقية والذي تخرج منه العديد من الفنانين المبدعين أمثال: حسين الأعظمي وفريدة محمد علي ومحمد صالح عمر وحبيب ظاهر العباس ومحمد حسين گمر وأحمد نعمة ورضا العبد الله ونصير شمّه وكاظم الساهر.

بعض پستات وأغاني محمد القبانچي:

غنية يا غنية - مقام بيات، ياللّي نسيتونا - مقام لامي، هيا بنا - مقام حِجاز، ياحلو يابو السدارة - مقام بستنگار، آنا المغني - مقام هُزام، قدّملي برهانك - مقام رَست، منّي إش بده وتاذيني - مقام كُرد، من گايلك تشري شعير - مقام حجازكار، المجرشة - مقام بيات، لاتظن عيني تنام - مقام هُزام، لاتشغل فكرك بيها - مقام بيات، سودنوني هالنصارى - مقام بيات، أنا مغرم بالنصارى - مقام صَبا.

محاكمة القبانچي بسبب أغنية (سودنوني هالنصارى):

يروي لنا الأستاذ محمد القبانچي قصة محاكمته وذلك عبر لقاء أجراه معه الأستاذ الباحث الكبير الدكتور أحمد السَبتي في عام ١٩٧٢م، فيقول:

ولدتُ في محلة سوق الغزل في بغداد وعشت فيها، وهي محلة يسكنها المسيحيون، وكنت ولم أزل محبّاً للمسيحيين وكانوا يبادلونني المحبة والإحترام، كانت علاقتي بهم لدرجة الإعجاب بل أكثر وكانت الكبيرة منهم بمثابة أمّي والصغيرة بمثابة أختي.

كنت أغنّي هذه الأغنية العاطفية وبحسن نيّة لسنوات، وكان المسيحيون يطربون بها ويودّون سَماعها الى أن حرّك أحد المسيحيين مجموعة من أبناء طائفته في عام ١٩٢٦م أي أنني كنتُ في العشرينات من عمري، فقال لهم: انّ القبانچي قد تحدث عنّا

وعن السيّد المسيح بكلام لايجوز ويجب أن نقدّمه للمحاكمة بتهمة التجاوز على الدين المَسيحي كي ينال ما يستحق من الجزاء.

كان إستدعاء المحكمة لي ولصاحب شركة الأسطوانات السيّد نيكولا كوري، وهناك تفاجأتُ من أسلوب الحاكم معي وعلمتُ أنه مكلّف بمعاملتي بقسوة، إذ قال لي (باللهجة البغدادية): شِسْمك ياكافر؟ أي: ما أسمك أيّها الكافر؟، ثم إستمرّ الحاكم بحدّته معي وإستجوابي بقساوة دون أن يفسح لي المجال للدفاع عن نفسي غير أنّي قلتُ له: انّي لا أقصد الإساءة لأحد وانّني غنيتُ الأغنية هذه بحسن نيّة.

حكمت المحكمة بكفالة نقدية قدرها خمسمائة ليرة ذهبية وكان هذا مبلغاً كبيراً وأنا كنتُ في بداية حياتي الفنية فمن أين لي بهذا المبلغ الكبير!!، صرتُ في حيرة من أمري الى أن دفع الكفالة عنّي مشكوراً الأسطة عبد الراشد المزيّن (الحلاق).

تم تحويل القضية الى حاكم آخر وهو الحاكم شهاب الدين الگيلاني الذي كان عمّه عاصم الگيلاني مقرّباً من القبانچي، ويكمل القبانچي حديثه فيقول: ذهبنا الى بيت الحاكم شهاب الدين والتقينا به فأخبرنا أنه ملتزم بقضيتي وأنه على علم أنّ القبانچي خال من سوء النيّة في هذه الأغنية لكن في القضية تأثيراً خارجياً، ثم طمأنني أنّ الأمور ستسير الى خير وإنفراج إن شاء الله.

عمل الحاكم شهاب الدين بتكليف ثلاثة مُحَكّمين من خارج المحكمة كطرف محايد للإدلاء برأيهم في القضية، هؤلاء المُحَكّمون هم السادة: محمد صالح ويوسف عمانوئيل وسليم حسون (صاحب جريدة العالم العربي)، كان اللأول مسلماً والآخران كانا مسيحيين.

يكمل القبانچي: كان هناك صحفي يدعى ميخائيل كَيسي، كان يحاول لفت الرأي العام الى تبرئة القبانچي من التهمة المنسوبة اليه عن طريق الصحف، فقال مخاطباً المسيحيين: ماذا قال القبانچي؟ قال: سودنوني، قولوا له: ما سودنّاك، وقال: يانصارى شصار بيكم ؟ قولوا له: ما صار بينا شي. يقول: لصْعَد لعيسى وگولّه، قولوا له: هذه الأرض وهذه السماء فإصعد إن إستطعت. يقول لكم: قطعتم صلاتي، قولوا له: لو كنتَ على إيمان قوي لما قطعت صلاتك. ثم يكمل ميخائيل فيقول: أرجو أن تكف الأيدي عن هذا المطرب العظيم الذي أطربنا.

قام المسيحيون في محلة النصارى بجمع تواقيع أكثر من ألف مسيحي للوقوف مع القبانچي وقالوا: نحن نحبُّ هذه الأغنية ونودُّ سماعها والقبانچي كان يغنيها من محبته لنا.

كان يوم الجلسة الثانية وكانت المحكمة مزدحمة بالناس وكانوا يدعون لي وقلوبهم معي، قدّم المسيحيون التواقيع المؤيّدة والمساندة لي الى هيأة المحكمة.

يكمل القبانچي: بدأت المحكمة، خاطبني سليم حسّون باسلوب شديد اللّهجة، وطلب من المحكمة أن تحكم عليّ بالإعدام وقال لي: يا دسّاس، عندها لم أحتمل فقلتُ له: أنت الدسّاس، فقال لي

كيف تقول: لصْعَد لعيسى وگولّه!! هل ترضى أن نقول نحن المسيحيون: لَلزم محمد وگولّه؟ فقلت له: لا. قال: لماذا؟ قلتُ له: لأنّ عيسى حَي ومحمد متوفى، قال: قل لي إذاً كيف تصعد لعيسى وهو في السماء!! فقلت له: أنا رجل مؤمن ومسلم وأعلمُ أنّ الأجسام في الأرض والأرواح هي التي تصعد الى السماء. فقال: وهل أنت من أولئك الصالحين كي تصعد روحك الى السماء وتخاطب الأنبياء؟ فسكتُّ لوهلة، أراد أحد المحامين التدخل فقلتُ له: لا، أنا من سيرد، فقلتُ مخاطباً هيأة المحكمة: هل لدى المحكمة الموّقرة دليل أنّني من الطالحين!!، أصبحت المحكمة تضجّ بالكلام ممّا إضطرّ الحاكم على تأجيل النطق بالحكم.

بعد فترة نطقت المحكمة ببراءتي وأفتَتْ بأنّ ماقاله القبانچي في أغنية (سودنوني هالنصارى) كان صادراً من قلب صاف عاشق محب ومعجب بآخرين، وتم إطلاق الأسطوانة للناس (إنتهى).

من الجدير بالذكر أنّ القبانچي قام بردّ الجميل لأصدقائه ومحبيه من النصارى فغنّى لهم أغنية: أنا مغرم بالنصارى- مقام صَبا، كنوع من الإمتنان والعرفان بالجميل.

قصة بناء جامع القبانچي:

يحدّثنا الحاج جودي صديق الأستاذ محمد القبانچي في لقاء مع الأستاذ القدير يحيى إدريس، فيقول: لازمْتُ الأستاذ محمد القبانچي أربعين عاماً، وصاحبته في الموالد وجلسات المقام العراقي، وكنتُ أرافقه أينما ذهب.

إشترى القبانچي أرضاً وخصّصها لبناء بيت له، لكنّه رأى في المنام أنّه يبني جامعاً، فعدَل عن رأيه وقرّر بناء الجامع على هذه الأرض.

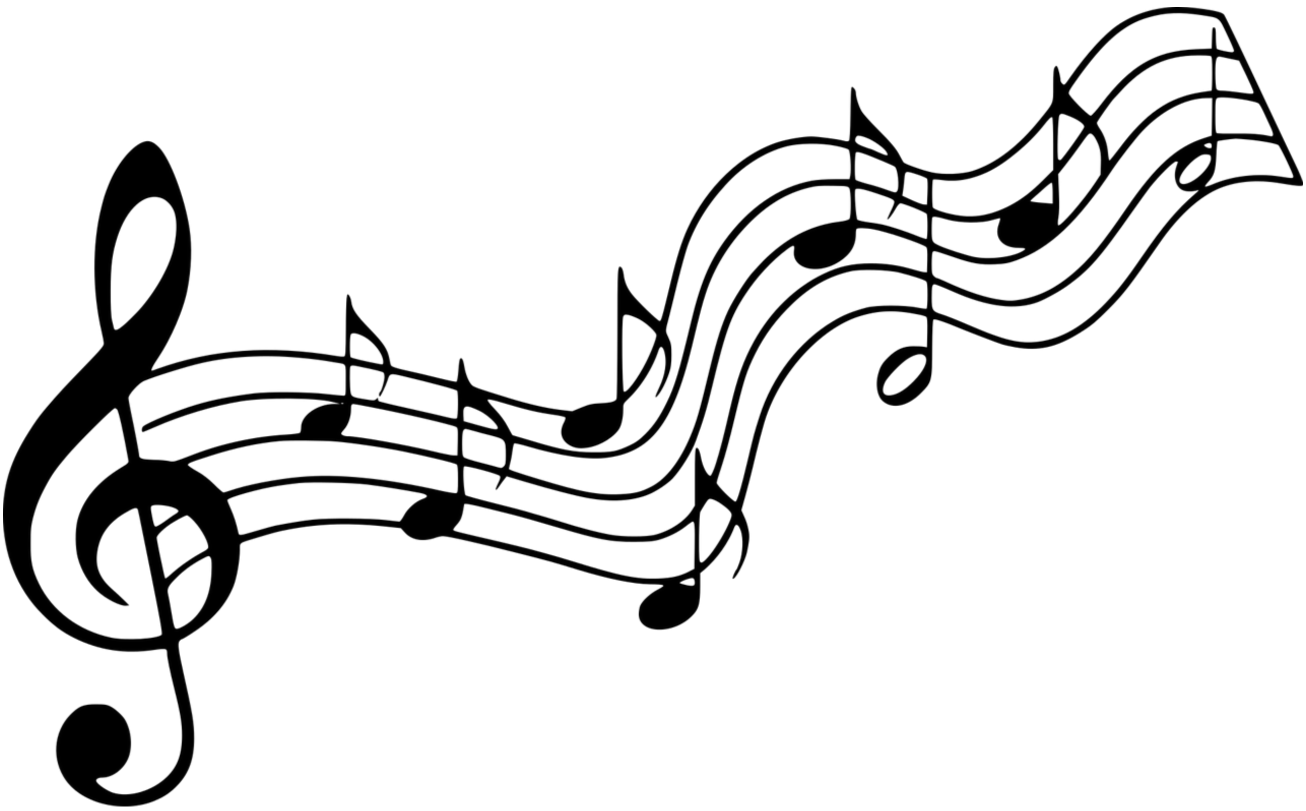
باشرنا ببناء الجامع في عام ١٩٧٥م وإستغرق بناؤه مايقارب السنتين والنصف، وسُمّي بـ (جامع القبانچي) وإفتُتح بشكل رسمي عام ١٩٧٧م، كان للقبانچي الأذان الأول وكذلك الخطبة الأولى فيه (إنتهى قوله).

في عام ١٩٨٩م توفي عميد الطرب والمقام العراقي الأستاذ محمد القبانچي ودفن في جامعه الواقع في منطقة الحارثية في بغداد مُخلفاً لنا تراثاً فنيّاً علميّاً زاخراً.



صورة لجامع القبانچي في منطقة الحارثية في بغداد

أنواع السلالم الموسيقية



السلّم الموسيقي العربي

تتابع لسبعة أصوات موسيقية بشكل متسلسل، أي من سبع درجات صوتية أساسية تتعاقب أثر بعضها، يضاف اليها الغطاء المُسمّى (جواب) فيصبح السلّم حينئذ مكوناً من ثمانية أصوات يسمّى مجموعها (ديوان) أو (مرتبة) أو (أوكتاف) بالتسمية الغربية (octave)، أي أنّ الصوت الثامن يكون جواباً للأول (القرار)، أي أنّ القرار والجواب يعتبران بمنزلة واحدة فالصوت الثامن هو من نفس طنين ورنين الصوت الأول؛ لأنه صدى الصوت الأول وغطاؤه الحاد.

كانت أصوات السلّم الموسيقي العربي السبعة تسمّى في الأصل بأسماء فارسية وكردية تدل على ترتيبها من السلّم، وهذا يُرجّح على أنّ مصدر هذه المعارف الموسيقية هو شرق العراق وشماله، وكما يأتي:

الصوت الأول : يَگاه، مكوّن من لفظتين، يَگ أو يَك: تعني أول أو الأول، گاه: تعني الدرجة أو المقام أي: المقام الأول، وهكذا الأصوات الأخرى.

الصوت الثاني: دوگاه، المقام الثاني.
الصوت الثالث: سَيگاه، المقام الثالث.
الصوت الرابع: جهارگاه، المقام الرابع.
الصوت الخامس: پينجگاه، المقام الخامس.
الصوت السادس: شَشگاه، المقام السادس.
الصوت السابع: هَفتگاه، المقام السابع.

الأصوات دوگاه، سيگاه و جهارگاه لم تزل مستخدمة في السلّم الموسيقي العربي حتى اليوم، أمّا بقية الأصوات فقد غيّر العرب أسماءها فصارت كما يأتي:

الپينجگاه: نَوى، جوابه يسمّى سَهم.
الششگاه: حُسيني، قراره يسمّى عُشَيران.
الهفتگاه: أوج بمعنى الحاد أو الأعلى، قراره يسمّى عِراق.
اليگاه: رَست وجوابه الكردان، وأصبح اليگاه يطلق على قرار النَوى ويطلق على وتر العود الأول.

فصار السلّم الموسيقي العربي المستقيم كالآتي: (يُقرأ من اليسار)

كردان - أوج - حسيني - نوى - جهارگاه - سيگاه - دوگاه - رَست

انّ أصـوات السـلّم الموسـيقي العربـي الثمانيـة (الـديوان) تنفصـل عـن بعضـها بسـبع مسـافات صـوتية غيـر متسـاوية، ثـلاث منهـا كبيـرة، أبعـاد كـل منهـا تُسـمّى مسـافة كاملـة (بعـد طنينـي) (Tune) وهـذه المسـافة تقسّـم الـى أربعـة أربـاع الدرجـة (٤/٤) ومجموعهـا يسـاوي ١٢ ربعـاً، وأربـع مسـافات صـغيرة تقسّم كـل منهـا الـى ثلاثـة أربـاع الدرجـة (٣/٤) ومجمـوع أرباعهـا يسـاوي ١٢ ربعـاً أيضـاً، وهكـذا يصـبح مجمـوع عـدد الأربـاع التـي يحتـوي عليهـا السلّم الموسيقي العربي ٢٤ ربعاً.

فيمـا يـأتي جـدول بأسـماء جميـع الأصـوات التـي تخـرج مـن آلـة العـود إبتـداء مـن مُطلـق وتر اليگاه (الوتر الأول) الى جواب النَوى (السَهم):

ت	الديوان الأول	ت	الديوان الأول	ت	الديوان الثاني	ت	الديوان الثاني
١	**يگاه**	١٣	زيرگولة	١	**نَوى**	١٣	شهناز
٢	قرار نِيم حصار	١٤	تِيك زيرگولة	٢	نِيم حصار	١٤	تِيك شهناز
٣	قرار حصار	١٥	**دوگاه**	٣	حصار	١٥	**محيّر**
٤	قرار تِيك حصار	١٦	نِيم كُرد	٤	تِيك حصار	١٦	نِيم سُنبلة
٥	**عُشَيران**	١٧	كُرد	٥	**حُسيني**	١٧	سُنبلة
٦	نِيم عَجم عُشَيران	١٨	سيگاه	٦	نِيم عَجم	١٨	بزرك
٧	عَجم عُشَيران	١٩	**بوسَليك**	٧	عَجم	١٩	**جواب بوسَليك**
٨	عِراق	٢٠	تِيك بوسَليك	٨	أوج	٢٠	جواب تِيك بوسَليك
٩	**كوشت**	٢١	**جهارگاه**	٩	**ماهور**	٢١	**ماهوران**
١٠	تِيك كوشت	٢٢	نِيم حِجاز	١٠	تِيك ماهور	٢٢	نِيم صَبا
١١	**رَست**	٢٣	حِجاز	١١	**كردان**	٢٣	صَبا
١٢	نيم زيرگولة	٢٤	تِيك حِجاز	١٢	نِيم شهناز	٢٤	تِيك صَبا
		٢٥	**نَوى**			٢٥	**سَهم**

سلّم دو ري مي (*Do Re Mi* Scale)

تعتبر النوتات دو - ري - مي - فا - صول - لا - سي - دو تسميات إيطالية وفرنسية وهي ليست تسميات عالمية، هذه الطريقة للتسمية منتشرة في معظم الدول العربية، لكن في الأردن مثلا تستخدم الطريقتان: الإيطالية والإنگليزية، وكذلك في العراق على سبيل المثال نجد عازفي الجوق العسكري يستخدمون الطريقة الإنگليزية، كما يستخدم سلّم دو ري مي أيضاً في الدول السوفيتية وبعض الدول الاخرى، لكن تبقى التسميات الإنگليزية والألمانية هي السائدة عالمياً.

التسميات الإيطالية والفرنسية	Do Re Mi Fa Sol La Si Do
التسميات الإنگليزية	C D E F G A B C

السلّم الخماسي (Pentatonic Scale):

سلّم يتكون من خمس نغمات، على نقيض السلّم السباعي العالمي الذي يتكون من سبع نغمات، حيث يختلف موقع الفراغين في السلّم الخماسي، فتارة يحتلان الدرجتين الرابعة والسابعة وهذا النوع يعدّ من أشهر السلالم الخماسية وأكثرها إنتشارا، كما هو الشأن في موسيقى الروايس وأحواش بالمغرب وفي موسيقى السودان وجنوب مصر؛ وتارة اخرى يحتلان الدرجتين الثانية والسادسة كما هو شأن سلّم باتي الكبير في أغاني الحبشة، وتارة يحتلان الدرجتين الثالثة والسادسة كما في أغاني كناوة بالمغرب وفي نوبة الرصد الأندلسية، وأحيانا اخرى يحتلان الدرجتين الثالثة والسابعة.

أنواعه:

١. السلّم الخماسي الكبير (Major Penatonic Scale): هذا النوع هو الأكثر إستخداماً وشيوعاً وهو السلّم الخماسي الخالي من النصف تون الموجود في السلّم السباعي، وهو بإختصار سلّم سباعي منقوص منه الدرجتين الرابعة والسابعة.
مثال: سلّم دو الكبير (Do Major) حذفت منه درجة (فا) ودرجة (سي)، فأصبح كالآتي:

Do - Re - Mi - Sol - La - Do

٢. السلّم الخماسي الصغير (Minor Pentatonic Scale): يستعمل في غرب السودان وشرقه، يتميّز بوجود النصف تون، وهو سلّم سباعي منقوص منه الدرجتين الثانية والسادسة مع إستخدام النصف تون.

مثال: سلّم دو الصغير (Do Minor) حذفت منه درجة (ري) ودرجة (لا)، فأصبح السلّم كاللآتي:

Do - ♭Mi - Fa - Sol - ♭Si - Do

٣. السلّم الخماسي الدومينانت (Dominant Pentatonic Scale): بإختصار هو نفس السلّم الخماسي الكبير إستبدلت فيه الدرجة السادسة للسلّم الطبيعي بالدرجة السابعة المنخفضة.

مثال: سلّم خماسي دومينانت على درجة دو:

Do - Re - Mi - Sol - ♭Si - Do

مناطق إنتشار السلّم الخماسي:

أفريقيا: يستخدم في السودان والصومال وأثيوبيا، ويستخدم في النوبة في جنوب مصر وفي المغرب العربي كذلك.

آسيا: يستخدم في الصين واليابان وفيتنام وكوريا.

أوربا: إسكتلندا والتي يعزف نشيدها الوطني على السلّم الخماسي، والموسيقى الشعبية المجريّة واليونانيّة.

أمريكا: إنتقل السلّم الخماسي الى القارّة الامريكية مع زنوج أفريقيا - موسيقى البورتوريكو وموسيقى البلوز الأمريكي.

بلاد النوبة والأغنية النوبيّة:

بلاد النوبة تعني بلاد الذهب باللّغة الهيروغليفية، حيث (نوب) تعني الذهب، و(نوبي) تطلق على ساكن تلك البلاد. أطلق الإغريق إسماً آخر على بلاد النوبة وهو: أثيوبيا السفلى أو الشمالية، وتعني ذوي الوجوه المحروقة، وذلك لسواد بشرتهم. انّ الحدود التي وضعت بين مصر والسودان قسّمت بلاد النوبة الى: نوبة جنوبية (النوبة العليا) وهي النوبة السودانية، ونوبة اخرى شمالية (النوبة السفلى) وهي النوبة المصرية.

أما عن الأغنية النوبية، فهي ذلك الأسلوب الغنائي الجميل المتّبع في بلاد النوبة والمصحوب بالإيقاعات الأفريقية المميّزة. من الجدير بالذكر انّ بلاد النوبة كانت تعتمد على السلّم الخماسي بأنواعه في موسيقاها، وعن الباحث الموسيقي المبدع، استاذ ومدرس الموسيقى النوبيّة، الدكتور فكري حسن سليم يقول: إنّ السلّم الخماسي هو أصل الموسيقى النوبيّة، وقد حافظنا على السلّم الخماسي الى وقت قريب، ثمّ بدأنا بإستخدام السلّم السباعي.

الدكتور محمد الأمين (تولّد ١٩٤٠م)، أحد أيقونات الغناء والموسيقى السودانية المعاصرة وله دور كبير في تطوّر الموسيقى السودانية ونشرها خارج البلاد، ويسمّى عبقري الأغنية السودانية ومكمّل السلم الموسيقي، إستطاع محمد الأمين إدخال النغمتين الرابعة والسابعة الى السلّم الخماسي وذلك في أغنية: حروف إسمِك، في السبعينيات أو الثمانينيات من القرن الماضي مع المحافظة على الروح السودانية في مُجمل اللّحن فتقبلت الأذن السودانية هذا التحديث دون نفور رغم أنها قد تعودت على سماع السلّم الخماسي.

مع ما تقدم، مازالت الأغنية النوبية تعتمد السلّم الخماسي بنسبة عالية قد تصل الى تسعين بالمائة، ويعد الأستاذ الموسيقار محمد وردي (١٩٣٢- ٢٠١٢م) من عمالقة الأغنية النوبية، ويلقّب بفنان أفريقيا الأول لشهرته الواسعة.

تطبيقات

أغانٍ نوبية على السلّم الخماسي:

محمد وردي: صدفة - سلّم خماسي كبير/ ياطير ياطاير- سلّم خماسي كبير/ مسونكيل - سلّم خماسي كبير/ عذبني - سلّم خماسي صغير/ قالوا بتحب - سلّم خماسي صغير/ أحبك أنا مجنونك - سلّم خماسي كبير.

محمد الأمين: يامعاين من الشباك - سلّم خماسي صغير.

محمد منير: لون يا لون - سلّم خماسي كبير/ نعناع الجنينة - سلّم خماسي كبير.

أغانٍ نوبية على السلّم السباعي:

محمد الأمين: حروف إسمِك - مقام عَجم.

لعبد القادر سالم: جاني ليّ جواب - مقام نهاوند.

محمد منير: سو يا سو - مقام عَجم/ أباياسا - مقام كُرد.

أغانٍ غربية على السلّم الخماسي:
ألأغنية الشهيرة: آه سوزانا (Oh Susanna) لستيفن فوستر.
العزف المنفرد (الصولو) الرائع على آلة الگيتار للفريق Guns N' Roses في أغنية:
Knocking On Heaven's Door

السلّم السداسي

إستُخدِم هذا السلّم في الموسيقى الكلاسيكية في المراحل المتأخرة، أي بعد عصر باخ وموزارت وبيتهوفن ومن عاصرهم من العظماء، حيث يعد المؤلف الموسيقي الفرنسي كلاود ديبوسي المتوفى سنة ١٩١٨م من أهم من إستخدم هذا السلّم.

انّ ما يميّز هذا السلّم هو أنّ المسافة بين كل نوتتين هي تون كامل (بعد طنيني)، أي لا وجود لنصف تون فيه.

هذا السلّم غير مستخدَم في موسيقانا الشرقية، وإنْ إستخدَمه أحد المؤلفين العرب أو غير العرب من الأتراك مثلاً في أعمال سمفونية، لا يعني هذا أنّها موسيقى شرقية.

السلّم الملوّن أو الكروماتيك (Chromatic Scale)

عند تقسيم المسافات الكبيرة الخمس لسلّم دو ميجر الى أنصاف المسافات أي أنصاف الدرجات، يصبح السلّم بعد التقسيم محتوياً على ١٢ صوتاً بينها جميعاً أبعاد متساوية، كل بعد منها هو نصف بعد طنيني وهذا ما يسمّى بالسلّم الكروماتيك. لاتوجد أية نقطة محددة للبدء بهذا السلّم حيث يمكن تصويره على أية درجة موسيقية، وهو يبدأ وينتهي بنفس الدرجة صعوداً أو نزولاً. يمكن الإستفادة من سلّم الكروماتيك في إعطاء بعض الأجواء على لحن معيّن، أو عند التنقل بين السلالم، كما يستعمل أيضاً في الأعمال السمفونية وغيرها وذلك حسب شخصية اللّحن والملحّن.

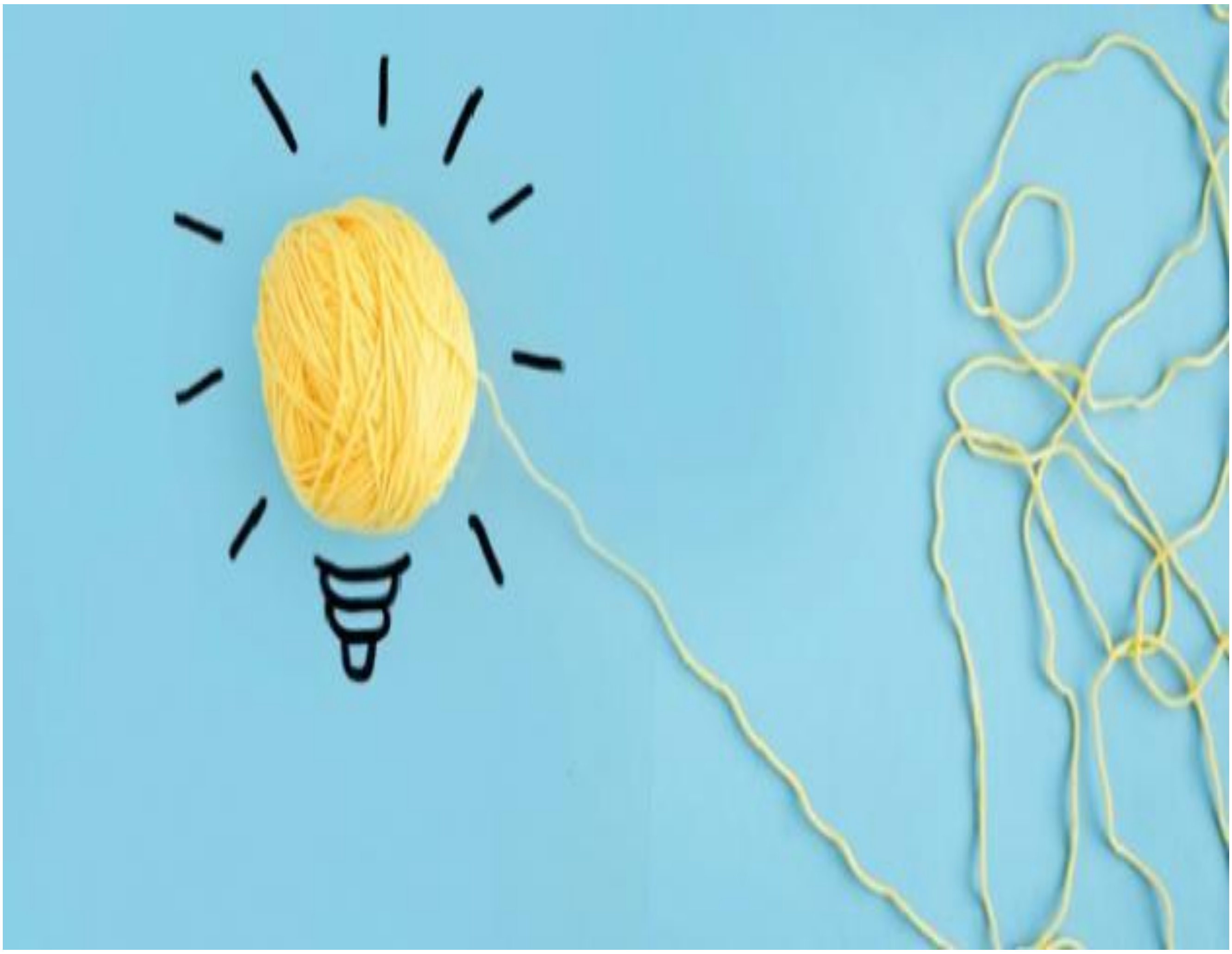
السلّم الملوّن بإستخدام علامة التحويل بيمول (♭):

Do ♭Re Re ♭Mi Mi Fa ♭Sol Sol ♭La La ♭Si Si

السلّم الملوّن باستخدام علامة التحويل (#):

Do #Do Re #Re Mi Fa #Fa Sol #Sol La #La Si

مَعلوماتٌ أساسيّة



النغمة

صوت واحد مستمر دون الإنتقال الى سواه من الأصوات.

الأبعاد الموسيقية

هي مساحة الصوت بين نغمة وأخرى، فعندما تكون المساحة بين نغمتين متتاليتين ممتدة الى أكبر قدر، تسمّى المساحة الصوتية أي البعد بـ (بعد طنيني كامل)، أي (Tune)، وهي تساوي (٢٠٠) سنِت بنظام السِنتات، أما نصف المساحة الصوتية فتسمّى (نصف بعد طنيني)، أي (Tune ½)، وتساوي (١٠٠) سنِت، وربعها يسمّى (ربع بعد طنيني)، أي (Tune ¼)، ويساوي (٥٠) سِنتاً، وعليه فانّ المساحة الصوتية الكاملة هي مجموع أربعة أرباع من التون (4/4).

الأبعاد الصوتية على السلّم الموسيقي الأساسي :

المسافة الصوتية	البعد الطنيني
دو - ري	بعد طنيني
ري - مي	بعد طنيني
مي - فا	نصف بعد
فا - صول	بعد طنيني
صول - لا	بعد طنيني
لا - سي	بعد طنيني
سي - دو	نصف بعد

- نلاحظ أنّ مجموع الأبعاد هو ستة أبعاد صوتية (6Tunes) للأوكتاف الواحد وهذا العدد ثابت في جميع أنواع السلالم دائما، وهو يساوي ٢٤ربعاً.

الربع تون (Quarter Tone)

تتميز الموسيقى الشرقية بوجود الربع تون في نغمات بعض سلالمها مثل سلّم الرَست والبيات والصَبا، وعليه تتغير المساحة الصوتية بين الدرجتين المتجاورتين من بعد طنيني كامل (4/4 tune) الى ثلاثة أرباع البعد (¾ tune).

الكوما(Comma)

هي الوحدة الصوتية التي يبنى عليها تحديد سلالم المقامات العربية والشرقية، والكوما تساوي تسع (١/٩) الدرجة الصوتية الكاملة، وعليه فانّ كل تسع كومات تساوي بعد طنيني واحد، فتكاد لا تميّزها الأذن البشرية، وقد عرّفها الفارابي بأنها فضلة الطنيني.

انّ التعبير عن المسافات الموسيقية في السلالم الشرقية بواسطة علامات التحويل لا يعطي الدقّة اللازمة بل على وجه التقريب، وعليه نجد مثلاً أنّ درجة الكُرد (مي بيمول) في سلّم الحِجاز أعلى بكوما واحدة من درجة الكُرد في سلّم النهاوند، وكذلك درجة السيگاه (مي كاربيمول) في سلّم الرَست أعلى بكوما واحدة من درجة السيگاه في سلّم البيات.

مجموع الكومات للسلّم الموسيقي في الديوان الواحد هو٥٣ كوما.

أسماء النغمات

لكل درجة من درجات السلّم الثمانية إسم وظيفي علمي خاص به، غير الأسماء الفارسية أو العربية.

الدرجة الأولى تسمى القرار (Tonic).
الدرجة الثانية هي فوق القرار (Supertonic).
أما الثالثة فهي درجة الوسط (Mediant).
الدرجة الرابعة تسمى تحت الثابت (Subdominant).
الخامسة: الثابت أو الغمّاز (Dominant).
السادسة: فوق الثابت (Submediant or Superdominant).
السابعة: الحَسّاس (Leading tone or subtonic).
الثامنة : الجواب أو الغِطاء.

الغَمّاز: هو النغمة المسيطرة بعد نغمة القرار، ولكل مقام غمّازه، والغمّاز هو عادة خامس صوت بعد الصوت الأول، لكن لهذه القاعدة في الموسيقى الشرقية بعض الإستثناءات، إذ أنّ من طبيعة بعض المقامات ما يقع غمّازها على الصوت الرابع أو الثالث أو غيره، وهذا يعود لسيطرة هذا الصوت على طابع ذلك المقام ولونه، ويعتبر الغمّاز النغمة الشائعة الإستخدام في المسار اللّحني، وهي نقطة التحول والإنطلاق للأجناس الاخرى، وغالباً ما تكون هي النغمة التي يبدأ منها جنس الفرع.

النغمة المميّزة: هي النغمة التي تساعد على إظهارشخصية المقام.

نغمة الظهير: هي النغمة التي تدعم وتؤدي للمستقر وتبتعد عنه بأكثر من نصف صوت.

علامات التحويل أو التغيير

يمكن للدرجة الصوتية المعنيّة أن تُرفع أو تُخفض بمقدارٍ معلوم وذلك بإستخدام علامات مخصّصة لهذا الغرض.

- الرافعة أو الدييز (**#**): تستعمل لرفع الصوت بمقدار نصف تون.
- الخافضة أو البيمول (♭): تستعمل لخفض الصوت بمقدار نصف تون.
- الرافعة المضاعفة أو الدبل دييز(𝄪) أو (# #): تستعمل لرفع الصوت درجة كاملة، أي بعد طنيني كامل.
- الخافضة المضاعفة أو الدبل بيمول (𝄫) : تستعمل لخفض الصوت درجة كاملة.
- المرجعة أو الناتورال (♮): تسمى الطبيعي أو البيكار، تستعمل لإعادة الصوت المرفوع أو المخفوض الى حالته الطبيعية.
- دييز ونصف (𝄰): تستعمل لرفع الصوت ثلاثة أرباع الدرجة.
- بيمول ونصف (𝄭) (𝄬♭): تستعمل لخفض الصوت ثلاثة أرباع الدرجة.
- الكاردييز أو نصف دييز أو- تيك - (𝄲): تستعمل لرفع الصوت بمقدار ربع درجة.
- الكاربيمول أو نصف بيمول أو- نِيم - (𝄫) أو (𝄬) : تستعمل لخفض الصوت بمقدار ربع درجة.

الأسماء الشرقية لبعض النوتات الموسيقية

اسم الدرجة أو النوتة	قرارها	جوابها
دو	رَست	كردان
ري	دوگاه	محيّر
مي	بوسَليك	جواب بوسَليك
مي كار بيمول	سيگاه	بزرك
فا	جهارگاه	ماهوران
صول	نَوى	سَهم
لا	عُشَيران	حُسيني
سي	كَوَشْت	ماهور
سي كار بيمول	عِراق	أوج
دو دييز	زيرگولة	شهناز
ري دييز	كُرد	سُنبلة
فا دييز	حِجاز	صَبا
صول دييز	قرار حِصار	حِصار
لا دييز	عَجم عُشَيران	عَجم

سَلالمُ المقاماتِ المُوسيقيـة



كيف تتكون السلالم الموسيقية

انّ سلّم كل مقام يتكون من جنسين أساسيين يمثّلان هيكل المقام بالإضافة لأجناس فرعية اخرى. معرفة ذلك تسهّل الفهم، وتمكّن من معرفة كيفية تداخل الأجناس مع بعضها البعض وكيف تتم الإشتقاقات من السلّم الواحد.

- **الطبع:** جزء من سلّم المقام، يتكون من ثلاث درجات موسيقية متتالية (Traid)، يسمّى أيضاً بـ (جنس ثلاثي).
- **الجنس:** جزء من سلّم المقام، يتكون من أربع درجات موسيقية متتالية (Tetra-Chord).

الجنس الأول: يسمّى جنس الجذع أو جنس الأصل أو الجنس الأدنى، وهو الجنس المبني على درجة قرار سلّم المقام وهو ما يحدّد عائلة المقام.
الجنس الثاني: يسمى جنس الفرع أو الجنس الأعلى، وهو الجنس المبني على الدرجات الصوتية الثالثة أو الرابعة أو الخامسة، مع ملاحظة أنّه يمكن إستخراج عدة أجناس فرعية في المقام الواحد.

- **العِقد:** جزء من سلّم المقام، يتكون من خمس نغمات موسيقية متتالية (Penta - Chord)، يسمّى أيضاً بـ (جنس خماسي).

ملاحظة: انّ الجمع بين الأجناس أو الأجزاء يكون إمّا جمعاً منفصلاً أو متصلاً أو جمعاً مشتركاً (متداخلاً).

جمع منفصل: الجنس الأول ينفصل عن الجنس الثاني بدرجة موسيقية كاملة (بعد طنيني).
جمع متصل: الجنس الأول ينتهي بنفس الدرجة التي يبدأ بها الجنس الثاني.
جمع مشترك أو جمع متداخل: يشترك الجنس الأول مع الجنس الثاني ببعد طنيني كامل.

العائلة: هي مجموعة السلالم والمقامات التي تشترك في جنس الجذع، وعددها تسعة، يندرج تحتها العديد من المقامات والسلالم.
الأجناس الرئيسية التسعة هي:
جنس الرَست، جنس النهاوند، جنس الحِجاز، جنس البيات، جنس الكُرد، جنس الصَبا، جنس العَجم، طبع السيگاه، وعِقد النگريز.

قبل أن نبدأ بسَرد المقامات يجب أن نعرف ما يأتي:

- يمكن تصوير أو تطبيق سلّم المقام المعيّن على أية درجة موسيقية بإتباع قاعدة السلّم الخاصة به، لكنّني إعتمدتُ وضع المقام في الدرجة الصوتية العلمية لذلك المقام للأغراض التدريسية، فمقام الرَست مثلاً يوضع على درجة الرَست (دو)، والحِجازعلى درجة الدوگاه (ري).
- انّ تصوير المقام أو السلّم على درجة موسيقية اخرى يكسبه إسماً آخر، فهو يختلف عن المقام الأساسي من حيث درجة الإستقرار أو الركوز وكذلك يختلف في سيره اللّحني وطريقة العمل به.
- قاعدة أي سلّم موسيقي تقرأ من اليسار الى اليمين.
- لكل مقام إعتمدتُ قاعدتين، الأولى: بإحتساب البعد الطنيني بين النغمات، وهي الطريقة العلمية الأكاديمية المتّبعة عالمياً، والثانية: بإحتساب عدد المفاتيح بين نغمة واخرى على آلة الأورگ (الكيبورد) أو البيانو وذلك لسهولة الحفظ أي أنّها مجرد طريقة مبسّطة ومبتكرة لإيصال المعلومة الى المبتدئ، أي أنَّ بين الدو والري (٢)، وبين المي والفا (١) وهكذا، مع مراعاة تشريق النغمات المطلوبة.
- توضع علامات التحويل: الدييز أو البيمول أو النصف بيمول وغيرها قبل النغمة المعنيّة.
- المطلوب من الدارس المبتدئ معرفة السلّم الرئيسي والإشتقاقات الأساسية التي مازالت مستعملة اليوم.
- الموسيقى الشرقية هي موسيقى أجناس أكثر من كونها موسيقى مقامات أو سلالم.
- للمؤلف الموسيقي أو الملحّن رغبته في التنقل بين السلالم والأجناس، حيث لا سلطان على الفكر أو الإبداع، مع مراعاة القيم الذوقية في الإسترسال اللّحني .
- لمعرفة مقام أو سلّم أغنية معيّنة، يجب على الموسيقي البحث عن نقطة الإستقرار في اللّحن الذي تقوم عليه الكلمات وليس المقدمة الموسيقية للأغنية التي قد يختلف سلّمها أحياناً أو قد تتداخل فيها بعض السلالم أحياناً اخرى.
- قمتُ بوضع تطبيقات أو أمثلة عديدة لكل سلّم، قديمة وحديثة تراثية ومعاصرة؛ زيادة في ترسيخ المعلومة في ذهن الموسيقي الدارس وحفاظاً على هذه الأمثلة من النسيان علماً أنّها كلّها موجودة على شبكات الانترنيت لمن أراد أن يطّلع عليها، وانّ عدم ذكر أي تطبيق لبعض السلالم يعني أنّني لم أجد مثالاً له فيما لديّ من مصادر في الحقل الغناسيقي.

مقام الرَّسْت

يعتبر سلّم الرَست قاعدة السلالم في الموسيقى الشرقية، (رَست) كلمة فارسية وكردية تعني: المستقيم، وأصل الكلمة (راست)، حذفت الألف لإلتقاء الساكنين، مقام الرَست هو مقام البهجة ومقام الفخامة كمّا يسمّيه البعض، تأتي (رَست) أيضاً إسم لدرجة من درجات السلّم الموسيقي العربي وهو درجة دو الواطئة (دو قرار).

أوّل من ذكر كلمة (رَست) هو صفيّ الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي المتوفى (٦٩٣هـ)(١٢٩٤م) في كتابه (الأدوار) وكتابه (الرسالة الشرقية).

إنّ الرّست المتداول في البلاد العربية هو ما يسمّى الرَست الهندي (نسبة الى شخص لقبه الهندي) وهو الرَست الإعتيادي، أما الرَست التركي فهو ليس إختلافاً في المسافات السلّمية عن سلّم الرَست الإعتيادي ولكنّ الإختلاف يكمن في طريقة غنائه بقِطَعه وأسلوبه كقالب غنائي، وقد يختلف في بعض الكومات عن الرَست الإعتيادي.

يتكوّن سلّم مقام الرَست من جنسين يُجمعان جمعاً منفصلاً:
جنس الجذع (الأصل): رَست على درجة الرَست (دو).
جنس الفرع: رَست على درجة النَوى (صول).

قاعدة السلّم:
صعوداً ونزولاً **1 - ¾ - ¾ - 1 - 1 - ¾ - ¾**

أمّا بإحتساب عدد المفاتيح فتصبح القاعدة كالآتي : **221 222 1**
مع مراعاة خفض المفتاح الثالث والسابع الى ربع تون .

❖ **رَست على درجة: دو**
صعوداً ونزولاً **Do Re 𝄳Mi Fa Sol La 𝄳Si Do**

❖ **رَست على درجة: صول**
صعوداً ونزولاً **Sol La 𝄳Si Do Re Mi 𝄲Fa Sol**

ملاحظة:

- يختلف النزول أحياناً فقط بإستبدال النغمة السابعة (الحَسّاس) بدرجة سي بيمول بدلاً من سي كاربيمول، أي هكذا:

Do ♭Si La Sol Fa ♭Mi Re Do

- أحياناً أخرى يأخذ السلّم جنس النهاوند صعوداً ونزولاً كما في كثير من الأغاني العراقية والمصرية أيضاً، ويسمّى السلّم في هذه الحالة بسلّم مقام الشورَك.

صعوداً ونزولاً: **Do Re ♭Mi Fa Sol La ♭Si Do**

تطبيقات عربية

موَشّحات:

ملأ الكاسات، إيقاع: سماعي ثقيل 10/8.

أحِنُّ شَوقا، إيقاع: مصمودي كبير 8/4.

حَيّرَ الأفكارَ بـدري، إيقاع: المربّع 13/4.

بِصِفاتٍ جَعـلَتْني، إيقاع: الفاخت 20/4.

يا مَن لعِبتْ بِه شَمولُ (أداء فرقة الموسيقى العربية/ إيقاع سَماعي سَرَبَند 3/8).

قضى الليل يا معجلو، إيقاع: جورجينا 10/16.

أدوار وطقطوقات وقدود وأغنيات مختلفة:

أصل الغرام نظرة/ ياقلبي كان مالك ومال الغرام/ مين اللي قال إنّ القمر/ آه يا سلام زاد وجدي آه/ يا ليلة الوصل إستنّي/ قال ايه جِلف/ الأمل/ حَ قابلو بكره/ يا مسهّرني/ فكروني/ أنساك/ الحُب كلّو/ أروح لمين/ المقطع: عيني على العاشقين من أغنية: دارتْ الأيام/ يا وابور قللي رايح فين.

عالروزانا/ مين عذبك بتخلّص منّي/ ياسلام على حبي وحبك/ عنابي ياخدود الحليوه/ جميل وأسمر/ أوقاتي بتحلو معاك/ قوللي حاجة/ من عز النوم/ يادارة دوري فينا / أوعدك وإنت بعيد/ أنا قلبي اليك ميّال/ غزالي (عائلة بندلي)/ أيّوه گلبي عليك التاع/ ابعاد كنتو/ يادلع يادلع/ ياطيرة طيري/ والنبي يمّا/ بكتب إسمك ياابلادي/ شاب حليوة أفندي/ وحياتي عندك/ موسيقى فتافيت السُكّر للموسيقار محمد فوزي.

تطبيقات عراقية

المونولوجات: الركَعة زغيرة والشگ چبير/ بستان.

ما رابط/ لا خبر لا جفّية/ **هالليلة حلوة**/ ياهَالخَلگ/ شلون شلون يالله/ قدملي برهانك/ آه يا أسمر اللّون/ هالليلة ليلة من العمر/ حمَام يالّي على روس المباني/ للناصرية/ ياعيني سلملي على البنيه/ لا يا هوى/ اعزاز/ تعال لحبك آنا اشتاگ/ حاسبينك/ أشكيك لمين/ سألتها.

حكاية پستة هالليلة حلوة:

يقول الأستاذ باهر هاشم الرجب: كنت ذات يوم في زيارة صديق لي في شارع النهر يدعى (عبد الرضا)، وهو صاحب معمل لصناعة الأحذية، تحديداً عام ١٩٧٢م، حينها قال لي: (باهر عندي أغنية بلكي تفيدك)، وبعد سماعها اعجبت بها وطلبت منه أن يغنيها عدة مرات كي ادوّنها وأكتب كلماتها، والپستة تتحدث عن فتاة حسناء تبيع (القيمر) أي القشطة، إسمها جميلة، فكانت الپستة (جميلة حلوة .. حلوة جميلة)، عدّتُ الى والدي فأسمعته الأغنية أو الپستة وتعجّب من أنّ أحداً لم يسمعها من قبل، وبعد ذلك قدمناها في الجمعية البغدادية مع فرقة الچالغي آنذاك، ومن شدّة إعجاب الجمهور بها طلبوها ثلاث مرات تلك الليلة، وعندما سمعها الأستاذ شعوبي إبراهيم، حفظها وبدوره قام بتحفيظها ليوسف عمر الذي بدل كلمة (جميلة) بكلمة (هالليلة) فصارت (هالليلة حلوة).

عائلة مقام الرَست

مقام سوزْناك:

السوزناك كلمة فارسية تعني: المُحرِق أو المؤلم، وهو فرع جميل جداً من مقام الرَست.
الجنس الأول: رَست على درجة الرَست (دو).
الجنس الثاني: حِجاز على درجة النَوى (صول).

صعوداً ونزولاً **Do Re 𝄳Mi Fa Sol ♭La Si Do**

تطبيقات عربية

الموَشّحات:
العَذارى المائِسات، إيقاع: سماعي ثقيل 10/8.
يا شادي الألحان، إيقاع: مصمودي كبير 8/4.
هذي المَنازل، إيقاع: المخمّس المصري 16/4.
ياعُذَيبَ المَرْشَف، إيقاع: المربّع 13/4.
يا ربِّ صلِّ على النبي (الوردُ يبسُمُ والشَذا)، إيقاع: اليُورُك سَماعي (يُگرُك) 6/8 .

أغنية: حبيب قلبي ناداني (الحُلم)/ طقطوقة: غنيلي شوي شوي.
مالك ياحلوة مالك/ المقطع: أنا حتى بالمنام من أغنية: إعتزلت الغرام لماجدة الرومي.

تطبيقات عراقية

ياحلو يا أسمرُ/ يا أم العباية/ ولو تزعل/ لا تحرموني منه/ والله كبرنا بسرعة/ ردّيت (حسين نعمة)/ إتـنه إتـنه (فاضل عواد).
يا طيور الطايرة (للفنان سعدون جابر) الأغنية متنقلة ببراعة لحنية بين السوزناك والنيرز رَست.

مقام پـيـنجُگاه:

الپـيـنجُگاه كلمة فارسية وكردية تعني: الدرجة الخامسة أو المقام الخامس، وهو مقام عراقي أصيل.
سلّمه كالآتي:
صعوداً: رَست على درجة الجهارگاه (فا) + حِجاز على درجة الكردان (دو جواب).
نزولاً: يستبدل جنس الحِجاز بتتراكورد (جنس) النهاوند على الكردان دون إستعراض روحية النهاوند، وذلك تمهيداً للرجوع والإستقرار على جنس الجذع (الرَست).
انّ نغمة تيك حصار (لا كاربيمول) عند الهبوط ترتفع قليلا لتصبح قريبة من نغمة حسيني (لا) وتسمّى هنا: ربع تون مرتفع، لكنها لا تصلها فيبقى الإستقرار على جنس الرَست واضحاً.

صعوداً **Fa Sol 𝄳La ♭Si Do ♭Re Mi Fa**

نزولاً **Fa ♭Mi Re Do ♭Si 𝄳La Sol Fa**

تطبيقات

پستة: داري أنا أنا / موّال: جسد أشبه شئ بالخيال/ أغنية: **هذا مو إنصاف منّك**/ آني اللي أريد أحچي والعالم يسكتوني - زهور حسين.

هناك العديد من الأمثلة الجميلة جداً على نغم الپـيـنـجُگاه من القراءات الدينية والمناقب النبوية.

حكاية أغنية هذا مو إنصاف:

أغنية هذا مو إنصاف تحكي قصة حب وقع فيه الملحن صالح الكويتي، فقد أحبّ صالح المطربة السورية الأصل زكية جورج (فاطمة محمد)، لكنّ زكية جورج شاءت الإبتعاد عنه فهجرته مسافرة الى البصرة وإستضافتها المطربة لميعة توفيق هناك، وقد طلب صالح من صديقه الشاعر (إبراهيم وفي) أن يكتب له أغنية تعبّر عمّا يختلج في نفسه من حب وشوق للحبيبة الهاربة، فكتب له (هذا مو إنصاف)، التي لحّنها صالح الكويتي وأرسلها الى زكية جورج لكي تغنيها، لكنّها رفضت، فقرر إعطاء الأغنية للمطربة سليمة مراد لكي تكون بمثابة رسالة عتاب لحبيبته، وقد غنّت سليمة مراد الأغنية وأبدعت في أدائها وسجلتها فإنتشرت بسرعة فائقة وكانت الإذاعة تبثها كل يوم تقريباً.



سليمة مراد تغني: هذا مو إنصاف منك

مقام نيروز:

نيروز أو نوروز كلمة فارسية وكردية تعني: اليوم الجديد، ويسمّى أيضاً بمقام النيرز رَست.
جنس رَست على درجة الرَست (دو) + جنس بيات على درجة النَوى (صول).

صعوداً ونزولاً **Do Re 𝄳Mi Fa Sol 𝄳La ♭Si Do**

تطبيقات

دور: حُسنِ طبع اللي فتـنّي/ أعشق بروحي مليك الجمال.
أغنية: يا طيور الطايرة فيها إنتقالات جميلة جداً بين مقام السوزناك ومقام النيرز رَست.

مقام محيّر عراق:

تصوير لسلّم مقام نيروز على درجة النَوى.

مقام ماهور:

ماهور كلمة فارسية تعني: الهِلال، ماهور أيضاً هو الإسم المرادف لنغمة (سي الطبيعية)، تأتي تسمية المقام إعتماداً على هذه النغمة لأنها الفيصل في التفريق بينها وبين مقام الرَست.

صعوداً: رَست على درجة الرَست + عَجم على درجة النَوى.
نزولاً: إستخدام نغمة العَجم (سي بيمول) بدلاً من نغمة الماهور (سي)، وهي قاعدة غير ملزمة، حيث لاتوجد مشكلة إذا كانت الدرجة السابعة في الهبوط ماهوراً أو عَجماً، ثم يأتي الإستقرار بالعودة الى جنس الجذع (الرَست)، لكن، عملياً قد نجد إختلافا في التطبيق؛ حيث قد يختلف النزول فيأخذ أشكالاً ثلاثة:
رَست على الرَست أو جهارگاه على الرَست أو نگريز على الرَست، ويستطيع المستمع أن يعرف مقام الماهور من خلال الخبرة.

صعوداً **Do Re 𝄳Mi Fa Sol La Si Do**
نزولاً **Do ♭Si La Sol Fa 𝄳Mi Re Do**

مقام نيشابورك:

يسمّى أيضاً نيشابور وتعني: شَـلاّل.

يتكون سلّمه من جنسين رَست بجمع متصل على درجة الدوگاه (ري):

رَست على درجة الدوگاه + رَست على درجة النَوى.

صعوداً ونزولاً **Re Mi ‡Fa Sol La ♭Si Do Re**

ملاحظة: عند تصوير سلّم مقام النيشابورك على درجة الرَست يسمّى عندها بمقام : رَست مصري.

مقام يگاه:

صعوداً: رَست على درجة اليگاه (صول قرار) + رَست على درجة الدوگاه (ري).

نزولاً: بيا ت على درجة الدوگاه، والاستقرار بالعودة الى جنس الرَست.

صعوداً **Sol La ♭Si Do Re Mi ‡Fa Sol**

نزولاً **Sol Fa ♭Mi Re Do ♭Si La Sol**

تطبيقات

صاحِ قُم لِلحانِ هيّـا، إيقاع: فرنكجين 24/4.

مُبَرقعُ الجَمال، إيقاع اليُورُك سَماعي (يُگرُك) 6/8.

مُفرَدُ الحُسنِ المُبـين، إيقاع: طره 21/4.

مقام بشاير:

رَست على درجة الرَست + كُرد على درجة النَوى.

صعوداً ونزولاً **Do Re ♭Mi Fa Sol ♭La ♭Si Do**

مقام نوى كُرد:

تصوير لسلّم مقام البشاير على درجة النَوى.

مقام نياز أو ناز:

رَست على درجة الرَست + حِجاز على درجة الجهارگاه (فا).

صعوداً ونزولاً **Do Re ♭Mi Fa ♭Sol La ♭Si Do**

مقام سازكار:

كلمة فارسية وكردية معناها عمل الآلات.

صعوداً: سازكار على درجة الرَست + رَست على درجة النَوى.

نزولاً: نهاوند على درجة النَوى، والإستقرار بالعودة الى جنس السازكار.

جنس السازكار موسيقيا ترفع درجته الثانية الدوكاه (ري) نصف تون تقريبا كي تصل تقريبا الى نغمة الكُرد (ري دييز) لكنها لا تصلها في الحقيقة. لمقام السازكار أسلوب عمل وطريقة أداء نجدها في البشارف التركية واضحة وتتلقاها الأذن الموسيقية وتميّزها بسهولة.

صعوداً **Do #Re 𝄳Mi Fa Sol La 𝄳Si Do**

نزولاً **Do ♭Si La Sol Fa 𝄳Mi #Re Do**

تطبيقات

موشّح: صِحتُ وجْداً، ألحان: سيّد درويش، إيقاع: دور هندي 7/8.

دور: الحبيب للهجر مايل، ألحان: سيّد درويش، كلمات: محمد يونس القاضي، عام ١٩١٧م.

يا دلع يادلع، للمطربة صباح، في الجملة: وقلبي فيك تولّع.

مقام دِلِنشــين:

دِلِنشين كلمة فارسية معناها: ساكن القلب. سلّم مقام الدلنشين هو نفس سلّم مقام الرَست من درجة الرَست، لكن عند الوصول الى درجة الكردان (دو جواب) تؤخذ درجة الشهناز (ري بيمول جواب) بدلاً من درجة المحيّر (ري جواب) فيتحقق عندها جنس الصَبا على درجة الحسيني (لا)، كما يمكن إضهار جنس البيات أو البيات الحسيني أيضاً على نفس الدرجة أو إستعراض جنس حِجاز على درجة الكردان، ثم العودة للإستقرار على درجة الرَست.

تطبيقات عربية

موَشّح: صاحِ خَبّر فاتر الأجفان، إيقاع: أقصاق 9/8.

دور: عشنا وشفنا سنين/ دور: بستان جمـالك.

طقطوقة: حَوّد من هنا تعال عندنا، غناء: منيرة المهدية، ألحان: زكي أفندي مراد.

موّال: كل اللي حبّ إتنصف وأنا اللي لوحدي شكيت (محمد عبد الوهاب).

أغنية: بدنا نتجوّز عا العيد.

تطبيقات عراقية

صاير عدوي هواي (چم نوبة أكول التوبة)، للمطربة منيرة الهوزوز، ألحان: صالح الكويتي.

مقام شرقي رَست:

من قوالب المقام العراقي، يقرأ بالشعر الزهيري أي: الشعر العامّي، وهو مقام إيقاعي، أي: أنّ موسيقاه وأنغامه وقطعه وأوصاله مصاحبة للإيقاع وهو: إيقاع الوحدة والمقسوم ٤/٤.

سلّمه مُركّب من أوكتافين:

الأوكتاف الأول: جنس رَست على درجة الرَست وجنس نهاوند على درجة الجهارگاه (فا).
الأوكتاف الثاني: جنس بيات على درجة الكردان (دو جواب) وجنس نهاوند على درجة الماهوران (فا جواب)، إضافة الى قطع اخرى كقطعة القطر وهي من نغم الحِجاز وقطعة البيـنجُگاه عند التسليم.

الأوكتاف الأول	**Do Re 𝄳Mi Fa Sol ♭La ♭Si Do**
الأوكتاف الثاني	**Do 𝄳Re ♭Mi Fa Sol ♭La ♭Si Do**

ملاحظة: اذا صورنا سلّم مقام شرقي رَست على درجة الدوگاه (ري) يسمّى عندها بمقام الأصفهان.

مقام كِردان (گـردان):

كلمة تركية وكردية معناها العِقد.هو نفس سلّم مقام الرَست، لكنّه يمتاز بأنّ العمل به يبدأ من درجة دو جواب والتي تُسمّى بدرجة الكردان أو الگردان، ثمّ الهبوط باللحن تدريجياً والركوز على قرار السلّم أي: درجة الرَست (دو).

تطبيقات

موَشّح: يا شادي الألحان، إيقاع: مصمودي كبير 8/4.
طقطوقة: حيرانه ليه بين القلوب، وهي أوّل ما لحّن داود حسني لليلى مراد، سنة ١٩٣٠م.
على جسر اللّوزية/ يا مال الشام.

مقام رهاوي:

مقام لحني، سلّمه نفس سلّم مقام الرَست على درجة الرَست (دو).
أجناسه: رَست على الرَست ورَست على النَوى (صول).
هبوطا يأخذ نغمة العَجم بدلاً من نغمة الأوج.
وتمتاز شخصيته بإضهار جنس السازكار والبياتي هبوطاً.

مقام البَيـات

أوسـع المقامــات إنتشــاراً فــي العــالم العربــي وفــي دول الشــرق عامــة، يعـرف بــالكثير مــن الأسـماء تبعــاً للحضــارات التــي مــرّ بهــا، انّ أغلــب التوثيقــات والكتابــات القديمــة تشــير لظهــور المقــام أولاً فــي الملاحــم الكرديــة القديمــة (منطقــة شــرق تركيــا حاليــاً) وهــذا التفســير الأكثـر منطقيـة لسـيطرة مقـام البيـات علـى غالبيـة الفـن الكـردي وتميّـز الكـرد بـه حتـى اليـوم وخاصـة مقـام البيـات حيـران بنكهتـه الجبليّـة المميّـزة. مقـام البيـات هـو المقـام الأكثـر إسـتخداماً فـي الحقـل الغناسـيقي القـديم منـه والحـديث، قـد يكـون المقـام الأقـدم علـى الاطـلاق فكلّمـا سـمعنا عـن لحـن أنّـه موغـل فـي القـدم كـان مـن مقـام البيـات، بغـض النظـر عـن كونـه الأكثـر إسـتخداماً فــي كافــة التقاليــد والمناســبات الدينيــة الإبراهيميــة، لــذلك كلّــه يعتبــر مقــام البيــات (أبــو المقامــات)، يمتــاز بطابعــه المفــرح، الشــجي، والرقيــق. هنــاك مــن ينســبه الــى إحــدى العشــائر العراقيـة (البيـات)، لـذلك أصـبح يُسـمّى (البيـاتي) فـي كثيـر مـن الـدول العربيـة، وهـو أكثـر المقامـات الأصـلية فروعـاً بإجمـاع المنظّـرين منـذ القـرن التاسـع عشـر حتـى أنّـه قـد تصـل الـى أربعين فرعاً، ومنها:

الإبراهيمــي، الحســيني، الكلعــزار، الجبــوري، المحمــودي، الطــاهر، المحيّــر، المگابــل، الشوري، القارجهار، حيران، البهيرزاوي، القوريات، النـاري، السعيدي مبرقع، عريبون العرب، شرقي دوگاه، مسجين.

يتالف سلّم مقام البيات من جنسين يجمعان جمعاً منفصلاً.

جنس الجذع: بيات على درجة الدوگاه (ري).
جنس الفرع: كُرد على درجة الحسيني (لا).

قاعدة السلّم:

صعوداً ونزولاً **1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ¾ - ¾**

بإحتساب عدد المفاتيح تصبح القاعدة كالاتي: **2 212 212**

مع مراعاة خفض المفتاح الثاني الى ربع تون.

- **بيات على درجة: ري** **Re 𝄳Mi Fa Sol La ♭Si Do Re**
  صعوداً ونزولاً

- **بيات على درجة: صول** **Sol 𝄳La ♭Si Do Re ♭Mi Fa Sol**
  صعوداً ونزولاً

تطبيقات عربية

موَشّحات:
إملالي الأقداحَ صِرفاً، إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.
والذي ولّاكَ يا قلبي، إيقاع: الظرافات 13/8.
هاتْ أيها السَّاقي، إيقاع: سَماعي دارج (دارج) 3/4.
الى كَم ذا التّمادي، إيقاع: سَماعي دارج (دارج) 3/4
جلّ مَن قَد صَوّرك، إيقاع: دور الهندي 7/8.
في ليالٍ كتمتْ سِرّ الهَوى، إيقاع: يوروك سماعي 6/8.
قاتِلي بِغُنجِ الكَحلِ، إيقاع: وَرَشان مصري 32/4.
حاملُ الهَوى تعبُ، ألحان روحي الخماش، أداء: فرقة الانشاد العراقية، إيقاع: فالس 3/4.

أدوار: قدّك أمير الأغصان/ كنتِ خالي/ البُعد علِمني السَهَر/ ياللي تشكي م الهوى هوّن عليك /عادت ليالي الهنا.
القراصية/ في الليل لما خلي/ خايف أقول اللي في قلبي/ ياجارة الوادي/ لما إنت ناوي/ مخسبكو انداس/ يا ليلة العيد/ على بلد المحبوب/ كوبليه: هتف الصّبحُ (من قصيدة أشواق لرياض السنباطي)/ حبّ ايه/ القلب يعشق كل جميل/ ياصلاة الزين/ حلوين من يومنا والله/ زي الهوى/ جانا الهوى/ ست الحبايب/ عِشْ أنت/ يا ويلي من حبهُ يا ويلي/ وحداني حَعيش /الليل ياليلى/ أنا بعشقك/ سألوني الناس/ حبيتك تنسيت النوم/ ياكرم العلالي/ داري جمالك دي العيون بصّاصة/ جيب المجوز ياعبود/ عيون القلب/ إبعتلي جواب وطمّني/ لازرعلك بستان ورود/ على دلعونا/ بدك مليون سني.

(إبعتلي جواب وطمّني: من ألحان الشيخ بكري كردي، كلمات: حسام الدين الخطيب).

تطبيقات عراقية

الكون الى جمالكم مشتاق/ فراگهم بچاني/ على شواطي دجلة/ ربيتك زغيرون/ وعلى جبين الترف/ الآ سافر للهند/ طولي يا ليلة/ ياصياد السمك/ ماريدة الغلوبي/ سبحان اللي جمعنا/ ياردلي/ يا أم العيون السود/ ياعزيز الروح/ سَلّم عليّ بطرف عينه/ لولا الغرام حاكم/ يمشي ويصد عين بعين/ عاين يادكتور/ علمتني شلون أحبك/ يامدلولة/ حلو حلو هواية حلو/ خيّو بنت الديرة/ مشكورة/ لا تلوموني تره گلبي ما يحمل ملام/ شلونك عيني شلونك/ لا تذب الصوج بيّا / عشرين عام/ عيونك حلوة/ سلامات أبعث سلامات/ هذا يا حب/ التلدغة الحية بيدة/ عبرت الشط/ إحسبها عليّ/ سلمتك بيد الله/ ضمني على صدرك/ ما ريدك بعد روح/ ياللي دلالك زايد/ أكرهها/ الله وكيلك محد بديلك (فيها إختلاف).

ملاحظة:

يذكر الباحث والأستاذ الموسيقي القدير الدكتور مهيمن الجزراوي (رحمه الله) في كتابه (**الخصائص اللّحنية والإيقاعية في الأغاني المرافقة للمقام العراقي**)، فيقول:

هنـاك بعـض الأغـاني التـي تكـون مقـدماتها وفواصـلها الموسـيقية مـن نغـم والكـلام مـن نغـم آخـر، ظهـر ذلـك واضـحاً فـي أغنيـة: **چَلچَـل عَلَـيّ الرُمّـان**، حيـث كانـت المقدمـة والفواصـل الموسـيقية مـن نغـم البيـات غيـر أنّ الغنـاء كـان مـن النهاونـد، كـذلك أغنيـة: **دشداشــة صــبغ النيــل**، كانـت المقدمــة والفواصـل الموسـيقية مـن نغـم البيـات، غيـر أنّ الغنـاء كـان مـن نغـم السـيگاه، وهـذا إن دلّ علـى شـيء فانّمـا يـدل علـى الخبـرة والدرايـة والـذوق الرفيـع للملحّـن العراقــي وقدرتــه والمامــه، وهـذا مـا يميّـز الأغـاني المرافقـة للمقـام العراقــي بأنّهـا نابعـة مـن روح المقــام التــي ترافقــه والتــي تحتــوي علــى نغمــات المســار اللّحنــي الــذي يتخــذه المقــام المؤدى قبلها، وبذلك تشكّل معه وحدة مترابطة (إنتهى قوله).

انّ الــرأي الســائد لــدى قــرّاء المقــام وروّاده، ومــنهم عــازف الجــوزة وقــارئ المقــام الأسـتاذ القـدير محمد صـالح عمـر والـذي عاصـر الكثيـر مـن خبـراء المقـام العراقـي ومـنهم المرحـوم يوسـف عمـر، أنّ البسـتة: **چلچـل علـي الرمـان** وبسـتة: **دشداشــة صــبغ النيــل** تعتبـران من بستات أو أغاني البيات وتغنّى بعد مقامي البيات والخنبات.



صورة للفنان الأستاذ محمد صالح عمر على الجوزة
على يمينه القارئ محمد العاشق وعلى يساره القارئ مهدي النعلبند المُكنّى بأبو عبد البغدادي



محمد صالح عمر على الجوزة، ضياء فاضل على القانون، نور الدين على العود، صباح كاظم على الطبلة الريفية (الخشبة)

حكاية پستة چلچل عليّ الرمان:

هذه الپستة الجميلة مازالت تغنّى في الحفلات والأمسيات في يومنا هذا وهي من التراث الشعبي العراقي يعود تاريخها الى أيام الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م أو أيام ثورة العشرين ١٩٢٠م. انّ المغزى من هذه الپستة وكما هو متناقل عبر المؤرخين، وكما ورد في كثير من المصادر الفنيّة مغزى سياسي بحت مخلوط بمعانٍ عاطفية، حيث انّ (چَلچَل) مفردة بغدادية قديمة كانت مستعملة آنذاك بمعنى: هَيمَن وخَيّم أي: إنتشر وطغى. أمّا المقصود بـ (الرُمّان) فهو الإستعمار العثماني المعروف رجاله بالطربوش الأحمر الذي كان يرتديه العثمانيون من سلاطين وباشوات وولّاة، فالشاعر المجهول قصد هيمنة وإنتشار العثمانيين وحكمهم وسيطرتهم على مقدّرات الناس والبلد، والذي بقي لفترة طويلة، إنتشر خلالها الظلام والتخلف الفكري.

نومي فِزَعْلي: دلالة على الإستعمار الإنگليزي حيث انّ الإنگليز معروفون ببشرتهم البيضاء وشَعرهم الأشقر، أمّا (فِزَعْلي) فهي مفردة بغدادية مازالت مستعملة ليومنا هذا حيث (فَزَع) تاتي بمعنى: ساند وأغاث أي: ساندني ودافع عني، أي انّ الإستعمار الإنگليزي أغاث الشعب العراقي من هيمنة العثمانيين في ذلك الوقت، ثم تبيّن للناس انّهم تخلصوا من إستعمار ووقعوا في إستعمار آخر فقال الشاعر: هذا الحلو ما ريده .. ودّوني لأهلي، أي انّني لا أريد الإنگليز بل أريد أهلي وناسي من العراقيين إشارة منه الى رغبة الناس للتحرر من جميع أنواع النفوذ الأجنبي والى الاستقلال.

عائلة مقام البَيـات

مقام بيات حُسَيني:

من المقامات الراقية والجميلة والمستخدمة بكثرة في موسيقانا القديمة والحديثة.

جنس الأصل: بيات على درجة الدوگاه (ري).
جنس الفرع: صعوداً: رَست على درجة النَوى (صول).
نزولاً: نهاوند على درجة النَوى.
يسمى السلّم في هذه الحالة بالكلعزار أو مقام الحسيني كلعزار.

ويصحُّ القول أيضاً:
جنس الأصل: بيات على درجة الدوگاه (ري).
جنس الفرع : بيات على درجة الحسيني (لا) صعوداً.
كُرد على درجة الحسيني نزولاً.

صعوداً	**Re ♭Mi Fa Sol La ♭Si Do Re**
نزولاً	**Re Do ♭Si La Sol Fa ♭Mi Re**

الخلاصة: الفرق بين البيات والبيات الحسيني، هو أنّ الدرجة السادسة تكون مرفوعة بربع بُعد طنيني (ربع تون) في حالة الصعود، أي: تتحول نغمة العَجم (سي بيمول) الى نغمة الأوج (سي كار بيمول) ثم ترجع الى حالتها الطبيعية عند النزول.

تطبيقات

موَشّحات:
بـَدَتْ مِنَ الخِـدْرِ، إيقاع: نقش (المحجر14/4، الستة عشر المصري 32/4،
يورُك سَماعي، يُكَرُك، 6/8).
هـَلْ على الأستارْ إيقاع: المحجر14/4 .
جـَلّ مَن قَد صَوّرك (الخانة)، إيقاع: دور الهندي 7/8.
الأمثلة الغنائية على سلّم الحسيني كثيرة، وحيث لا حدود للإبداع، نلاحظ أحياناً أنّ مطلع الأغنية يكون على الحسيني مثل: ما أحلى الحبيب/ خفيف الروح/ الهوا هوايا/ عندك بحرية/ ولا مرّة كنّا سوا، أو في الكوبليهات مثل العديد من الأغاني، نذكر منها: الليل ياليلى/ العذاب يا حبيبي/ التلدغه الحيّة بيدة/ عبرت الشط. وأحياناً أخرى تكون المقدمة الموسيقية للأغنية على الحسيني والكلام على البيات العادي مثل: ياحبيبي يا غايبين، وأغنية: عا العين موليتين.

مقام بيات شُوري:

سلّم رائع جداً بتكوينه، مع ذلك نجده قليل الإستخدام.
جنس الأصل: بيات على درجة الدوگاه.
جنس الفرع: حِجاز على درجة النَوى صعوداً ونزولاً.
صعوداً ونزولاً **Re ♭̸Mi Fa Sol ♭La Si Do Re**
تطبيقات عربية
موَشّحات:
السَّماع والرّاح، إيقاع: أقصاق 9/8.
حِبّي دَعاني للوِصال، إيقاع: العويص 11/4.
أيّها السَّاقي ،غناء سليمة مراد، إيقاع: جورجينا 10/16.
دور: يافؤادي إيه ينوبك م الأنين/ دور: ضيّعتِ مستقبل حياتي في هواك.
طقطوقة: جمال الدنيا- أم كلثوم.
تطبيقات عراقية
شعملت آنا وياك عذّبت حالي- سلطانة يوسف.
آه منك لوما إنت – فلفل گرجي.

أحياناً تكون المقدمة الموسيقية للأغنية من البيات الشوري مثل أغنية: الهوى سلطان، أو يكون أحد الكوبليهات من البيات الشوري، وأحياناً أخرى نجد القفلة على البيات الشوري: آه يا حلو يامسليني (يا حليوة يا مسليني)/ والله لو جابولي يوم حتى القمر (عفاف راضي)/ العذاب ياحبيبي (ملحم بركات).

مقام قارجهار:

نفس سلّم البيات الشوري من حيث التطبيق، لكن يختلف في روحية الأداء حيث يكون جنس الفرع عِقد نگريز بجمع مشترك مع جنس الأصل البيات.
الجذع: جنس بيات على درجة الدوگاه (ري).
الفرع: عِقد نگريز على درجة الجهارگاه (فا).

مقام بياتين:

تتابع لجنسين من البيات بجمع متصل صعوداً ونزولاً.

بيات على درجة الدوگاه (ري) + بيات على درجة النَوى (صول).

صعوداً ونزولاً **Re 𝄳Mi Fa Sol 𝄳La Si Do Re**

مقام حُسَيني عُشَيران:

جنس بيات على درجة العُشَيران (لا قرار) + جنس بيات على درجة الدوگاه (ري).
أي انّه تصوير لمقام البياتين من درجة العُشَيران.

مقام محَيَّر:

بيات على درجة الدوگاه (ري) + نهاوند على درجة النَوى (صول).
أي انّه نفس سلّم البيات الأ أنّ السير اللّحني يمتاز بالبدأ بجنس البيات على درجة المحيّر (ري جواب) ثمّ المرور بجنس النهاوند على النَوى نزولاً والإستقرار بجنس البيات على الدوگاه.

مقام نُهَفت:

بيات على درجة العُشَيران (لا قرار) + عَجم على درجة الدوگاه (ري) صعوداً.
بيات على درجة الدوگاه نزولاً.

صعوداً **La 𝄳Si Do Re Mi #Fa Sol La**
نزولاً **La Sol Fa 𝄳Mi Re Do 𝄳Si La**

مقام دّشْـت:

دَشْـت: كلمة كردية تعني السَهل أو الأرض المنبسطة، وكذلك في اللغة الفارسية والعربية (بإتفاق بين اللغتين حسب معجم تاج العروس): دَشْـت هو الصحراء.

أمّا بشأن أصل المقام فهناك روايتان، الأولى وهي الأرجح:

قصة يرويها خبير المقام العراقي المرحوم الحاج هاشم الرجب: أنه قد رُوي له أنّ استاذ المقام الكبير المرحوم أحمد زيـدان (١٨٣٢- ١٩١٢م)، كان في سـوق الخـفافين جالسـاً في حانوت إيْمَـنـچـي (محل لبيع اليَمَني أو الإيْـمَني وصناعته، وهو نعل عراقي كان مستعملاّ في تلك الفترة)، وبينما كان أحمد زيـدان جالساً، سَمع صوتاً جميلاً يقرأ بالشعر الفارسي، فترك مكانه متجهاً نحو مصدر الصوت فإذا القارى هو أحد الباعة وكان إيرانياً، فسأله: ماذا تقرأ أو ماذا تغنّي ؟ فقال له : دَشــت دَشــت. فتعلَمه منه أحمد زيـدان مع بعض التعديلات وصار يطلق عليه: دَشــت عرب أو دَشــت عراق. (إنتهى).

الشاعر الأستاذ عبد الكريم العلاف في كتابه: الطرب عند العرب، يقول انّ مقام الدَشــت أو الدَشــتي من أصل فارسي.

أمّا الرأي الثاني: فهو للدكتور الباحث في المقامات العراقية: حسني علي محفوظ، في كتابه: قاموس الموسيقى العربية ص ١٧٥، يقول: انّ مقام الدَشــت عراقي عبر التاريخ وذلك واضح من الشعر العربي الفصيح الذي يؤدى به وانّ الفُرْس إقتبسوه من العراق ووضعوا له إطاراً إيرانياً.(إنتهى).

مقام الدَشـت مقام لحني يمتاز بإسلوبٍ أدائي خاص جداً، سلّمه البيات، عادة يغنّى على النَوى (صول) أو على درجة الدوگاه (ري) كما يمكن تصويره على أيّة درجة أخرى حسب طبقة القارئ.

الدَشــت قالب غنائي ومقام من المقامات العراقية، يغنّى بالشعر العربي الفصيح، موسيقى الكلمات فيه خالية من الإيقاع (فالت)، يحرر من ثالثة السلّم أي من نغمة العَجم (سي بيمول) نزولاً الى نغمة النَوى (صول) ثم الصعود تدريجياً الى نغمة المحيّر (ري جواب)، ويمتاز بإستعمال عُربة الشهناز (دو دييز)، وينتقل بين أوصال مقام اللامي على درجة السَهم (صول جواب)، ومقام الحسيني ومقام الحِجاز على درجة النَوى حسب ما ذكر لنا المرحوم الأستاذ شعوبي إبراهيم عازف الجوزة، لكنّ وصلة اللامي على درجة المحيّر (ري جواب) وصيحة (ميانة) الحسيني التي تسبقها واضحة جداً وتأثيرها أساسيٌ في السَير اللحني لمقام الدَشـت، وقد يكتفي القارئ باللامي وقد يتبع ذلك ببستة على مقام اللامي على درجة الحسيني (لا) دون أن ينتبه المستمع أنّ القارئ خرج من مقام البيات الذي هو أساس الدَشـت الى مقام اللامي والذي هو فرع من مقام الكُرد.!

أجمل من غنّى الدَشْت:

زهور حسين (١٩١٨ كربلاء - ١٩٦٤م) **:**
غنّتْ المطربة الرائعة زهور حسين للشاعر الفقيه محمد سعيد الحبوبي، أبياتاً من قصيدة:

لا تُدرْ لي أيها الساقي رحيقاً
أنا من خَمرِ الهَوى لنْ أستفيقا

ورَشِيقُ القَدّ قد أرشَفَني
في مغاني لَهوِهِ خَمراً وريقا

عَذلوا فيكَ ولو لُحتَ لهم
عدلوا فيكَ وما ضلّوا الطريقا

وعلى الكرخِ فسَلّم إنّ لي
رَشاً في ذلك الحيّ عَشيقا

ماجَ ماءُ الحُسنِ في وجْنتهِ
فَغدا في موجِه الخالُ غريقا

وغنتْ أيضاً بأداء رائع جداً للشاعر بشار بن برد:

لقد سارَ الحبيبُ فلستُ أدري
الى أين المسيرُ يا نور عَيني
أما تدري الفراقُ عليّ صعبُ
وفيها قطّعتْ أوتار قلبي

وللشاعر عمر بن ربيعة غنّت زهور حسين:

اذا انتَ لم تعشق ولم تدري ما الهوى
فكنْ حَجَرا من يابسَ الصّخرِ جَلمَدا

فما العيشُ الاّ ما تَلَذّ وتَشتهي
وإنْ لام فيه ذو الشّنان وفنّدَ

وانّي لأهواها وأهوى وصالها
كما يشتهي الضمآن الماءَ المُبرّدا

حسن خيوگه (بغداد ١٩١٢- بغداد ١٩٦٢م):

قصيدة: قد حَلا نظمي (مجهولة الشاعر)

غنّاها الشيخ سلامة حجازي (١٨٥٢ - ١٩١٧م) على البيات وكذلك سيد أحمد عبد القادر الموصلي (١٨٧٧ - ١٩٤١م) المعروف ببلبل العراق وهو أحد تلاميذ الملّا عثمان الموصلي، غنّاها على البيات أيضاً.

الأستاذ حسن خيوكه قارئ المقام الكبير، الملقّب بمطرب الوَقار صاحب القرارات العميقة الكاملة، قرأ هذه القصيدة باسلوب مختلف تفرّد به عن باقي القرّاء، حيث إعتمد ثيمة اللحن مطلع القصيدة (قد حَلا نظمي) على وزن الجورجينا الثقيلة أو الجورجينا البطيئة بإنشاد جماعي موزون، يعقبه أبيات من نفس القصيدة باسلوب الفالت (قراءة بدون إيقاع)، يعقبها بيت شعري يقرؤه بإنفراد موزون (الجورجينا الثقيلة) ويكرر بعده بإنشاد جماعي مطلع القصيدة (قد حَلا نظمي) وهكذا الى نهاية القصيدة بأداء رائع وبأبهى الصور الموسيقية فاستحق أن يخلّده التراث الموسيقي عبر التاريخ.

القصيدة كما غناها حسن خيوكة:

قـد حَـلا نَظـمي ورَقَّ الغَـزَلُ مِـن هَـوى قَـومٍ بـقلبـي نـَزَلـوا **(إنشاد جماعي موزون)**

مـن عَـجيبٍ قـد أباحـوا سَـقَمي

مـع سُهادي طـولَ ليـلٍ مُظلـمِ

ثـم جـاروا وسَـعـَوا في مأتـمي

واســتحلّوا بالهَـوى سَـفك دَمي

وهُـمُ فـي جَـورِهم قـد عَدلوا وهُـمُ في جَـورِهم قـد عَـدلوا **(إنفراد موزون)**

قد حَـلا نَظمي ورَقَّ الغَزَلُ مِـن هَـوى قـومٍ بقـلبي نَـزَلـوا **(إنشاد جماعي موزون)**

ذكـرُهُم عـنـدي يُزيـلُ الألما

عَن فـؤادي ويُـزيـحُ السَّــقَما

زادَ شَـوقي وهـيامي عـنـدمـا

أصـبحَ القـلبُ كـئيباً مُغـْـرَما

وبـهِ في النّـاسِ سـارَ المثـلُ   وبـهِ في النـّاسِ سارَ المثـلُ **(إنفراد موزون)**

قـد حَـلا نَظـمي ورَقَّ الغَـزَلُ   مِـن هَـوى قـومٍ بـقلبـي نَـزَلـوا **(إنشاد جماعي موزون)**

لي فـؤادٌ لم يـَمِلْ عـنْ حُـبـّكُم

لو تَـفانى حَسـرةً مِـن صَـدّكُم

فخطوا هـذا والرّضا مـن عندكم

ما تشاؤوا فافـعَـلوا فـي عَـبـدِكم

هـو بالروحِ لكم لا يـبـخلُ   هـو بالروحِ لكم لا يـبـخلُ **(إنفراد موزون)**

قـد حَـلا نَظـمي ورَقَّ الغَزَلُ   مِـن هَـوى قومٍ بـقلبـي نَـزَلوا **(إنشاد جماعي موزون)**

لا أزاحَ الله عـنـّـي عِلَـلا

لا ولا أبرى لسُـقـمي غُـلَلا

يـوم أشكو في هَواكم مَـلَلا

أنا لا أرضى سِـواكم بَـدَلا

عَـذّبوا قـلبـي وإنْ شِـئتم صِـلوا   عَـذّبوا قـلبـي وإنْ شـِئتم صِـلوا **(إنفراد موزون)**

قـد حَـلا نَظـمي ورقَّ الغَزَلُ   مـن هـوى قومٍ بـقلبـي نَـزَلوا **(إنشاد جماعي موزون)**

ناظم الغزالي (بغداد ١٩٢١ ـ بغداد ١٩٦٣م):

غنّى ناظم الغزالي أبياتاً للشاعر اللبناني الياس أبو شبكة:

مـا لـي أرى القـلبَ فـي عَينيـكِ يلتـهبُ
أليـسَ للنـارِ يا أُختَ الشقا سَببُ

صُبّي الخمورَ فـهذا العَصـرُ عصرُ طِلل
أما السُكارى فـهم أبنـاؤه النُـجُـبُ

صُبّي الخـمورَ ولا تبـقي علـى مُـهَجٍ
مَوجُ الشبابِ على رجليكِ يصطَخِبُ

لا تقنُطي إنْ رأيتِ الكـأسَ فارغـةً يـومـاً
ففـي كـلّ عـامٍ يَـنضُـجُ العِـنَـبُ

قـد أشـربُ الخـمرَ لكـنْ لا أدَنّسـها
وأقـربُ الإثـم لكنْ لسـتُ أرتـكبُ

كما غنّى ناظم الغزالي على الدَشـت أيضاً للشاعر بشارة الخوري (الأخطل الصغير)، القصيدة التي غنتها المطربة الكبيرة نور الهدى على مقام الرَست من ألحان رياض السنباطي:

نَم إنّ قلبي فوقَ مَهـدكَ كُلّـما
ذُكِـرَ الهوى صَـلّى عليكَ وسلّما

نَم فالملائكُ عينُها يقظـى فذا
يـرعـاكَ مُبتسِماً وذا مُتـرَنـّما

نَم وإجتنـي الأحلامَ أزهارَ الصِبا
وأستنزِل الزُهرَ النُجومَ مِنَ السَّما

نَم مِلئ عينكَ إنّ عيني ملؤهـا
دمـعٌ وإنْ عنّفتـَها إمتلأتْ دَمـا

لكنّي لا أعلم لماذا عكس ناظم الغزالي البداية قائلا:

نَم فوقَ مَهـدكَ فانّ قـلـبي كـلّما ------- ذُكِـرَ الهوى صـلّى عليكَ وسلّما

غنّى ناظم الغزالي على الدَشت أيضاً قصيدة: يا قامة الرشأ المُهفهَف ميلي، للشاعر جعفر الحلّي في عام ١٩٦٣م في تسجيل الكويت، هذه بعض أبياتها:

يــا قامـةَ الرَشــأ المـُهَفــهَفِ ميــلي
بضمــايَ منــكِ لموضعِ التـقـبيلِ

أفَـهَــل نـَــظـمـتَ لآلئً مـن أدمـعـي
سِــمطَـين حَول رضابِكَ المَعسـولِ

رشـأُ أطـلّ دَمـي وفــي وجَـنـاتِــــه
وبـَنــــانـِـه أثـرُ الدمِ المـَطـلولِ

أشـكو الى عَـينيـكِ مِـن سَـقمي بـهـا
شــكوى عَـليـلٍ في الهَوى لعـليـــلِ

يـــا قــاتـلــي بالـلحــظِ أوّلَ مــرّةٍ
أجــهِزْ بثــانـيةٍ على المقـتـولِ

فعـليـكَ مِـن ليـلِ الصُـدودِ شَـبـاهــةٌ
لــكـنّــها في فَرعِـك الـمَـســدولِ

مَثّـل فَديــتُـكَ بي ولو بــكَ مَثّــلوا
شَـمـسَ الضُحى لمْ أرضَ بالتمثيلِ

وعـلـى قـوامِـكَ مـن نُـحولي مُـســحةٌ
لكنّـــها في خَـصــرِكَ المَـهـزولِ

أتـلو صـحـائفَ وجـنَـتيـكَ وأنتَ في
سُـكرِ الصِـبا لم تــدرِ بالإنــجــيلِ

وكذلك غنّى ناظم الغزالي على الدَشــت القصيدة الرائعة والتي تُنسب لأبو صخر الهذلي أو للشاعر جرير والتي غناها على مقام البيات المطرب الكبير صالح عبد الحي من ألحان عبده الحامولي:

عـجبتُ لسَعي الدهـرِ بيني وبيـنـــها
فلمّا انـقـضـى مـابيـنـنا سَكَنَ الدهـرُ

أمـا والـذي أبـكـى وأضـحــكَ والـذي
أمـاتَ وأحـيا والـذي أمـرهُ ألأمـــــرُ

فـيا حــبّــها زدنـي جـوىً كـل ليـــلةٍ
ويا سـلوةَ الأحــبابِ موعدكِ الحَشــرُ

هجـرتكِ حتى قيـلَ: لا يعـرفُ الهَوى
وزُرتــكِ حـتى قيل: ليس له صـــبرُ

ويــا هجـرَ ليـلـى قـد بلغـتَ بي المدى
وزدتَ علــى ما ليــسَ يبــلغه الهجــرُ

وانـي لتعـــرونـــي لذكــراكِ هِـــزّةٌ
كـمــا انـتـفـض عصــفورٌ بلّله القطرُ

محمد القبانجي (بغداد ١٩٠٤ـ بغداد ١٩٨٨م)

من روائع القبانجي على مقام الدَشــت، قصيدة:

يـاغـزالاً تَهـابُ منــكَ الأســودُ
ومـليـحـاً له المــلاحُ عبـيدُ

عــادةُ البـــدرِ أنْ يــغيبَ ولــكنْ
أنتَ بدرٌ في كلِ يومٍ جـديدُ

عــادةُ الضَبــي أنْ يُصــاد ولكنْ
أنتَ ضَبــيٌ بمقلتيكَ تصيدُ

إنْ تكنْ مُنكراً هــوايَ ووجــدي
فدموعي على الخدودِ شهودُ

ومن أعمال القبانجي المبكرة على البيضافون - برلين ١٩٢٨م

كم من وضيعٍ على صَدرِ الملاحِ عَلا — وماجـدٌ لم ينلْ من وصْلها أمَـلا

والراح يشــربها نذلُ الضباع ألآ — ليتَ الملاحُ وليتَ الراح قد جُعِلا

في جبهةِ الليث أو في قُبّةِ الفلكِ — لو كان أمرهما دون الورى

(الى نهاية القصيدة).

وللشاعر عبد الباقي العمري الفاروقي غنّى القبانجي القصيدة الشهيرة:

حماماتُ اللِوى ناحـتْ فـقُم بالنَوح ساجِلها — وعاجِل في كـؤس الراح أرواحاً وعاجِلها

وسَلسِل دَورَها صِـرفاً وبالجاماتِ جـامِلها — ألآ يــا أيــها الســاقي أدِر كأســاً ونــاولـها

وما بيـن الندامى مِن أهالي العِشـق داولها

وباكـر من صَـبوحٍ يا شـقيـقَ الروح في بُكرٍ — وكـلّل تاجـها التبـري في رَتـبٍ مـن الدرِّ

وخـامر عـقلهم في حـَثِّ كـاساتٍ مـن الخـمـرِ — وزِدهم في تعاطي راحِها سُكرا على سُكرِ

يوسف عمر (بغداد ١٩١٨ – بغداد ١٩٨٦م):

أبدع يوسف عمر، قارئ المقام الكبير، أيّما إبداع كعادته دائماً في قراءة المقام العراقي؛ فقرأ أبياتاً من قصيدة: أرقتُ لذكركم، للشيخ كاظم الازري التميمي.

أرقـتُ بـذكـركُم قلباً وطرفا
ولـحظ النـجــمِ يُكحـلُ بالرقــادِ

شَـــريتُ هَـــواكمُ بالروحِ نَــقدا
وما علقــتْ يــدي بيـــدِ التمادي

سَـــلاني مَــن أُحـبُّ وواصَـلتـني
انـــاسٌ كـانَ قـطـعُهـمُ مُـرادي

فـويـــلٌ للشـــبـيبـةِ كيف ولّـــتْ
ولـمْ أنـلِ السـعـادةَ مِـن سُـــعادِ

وحَـــــظٍّ كـلّمــا تــاجـرتُ فـيه
رمـى تـلـكَ التـجارةَ فـي كَســـادِ

ومَـن زرعَ العـداوةَ في الـبرايـــا
فَـليسَ سـوى النـدامةَ منْ حَصـادِ

اذا ســــاءتْ طِــبــاعُ النــــاسِ ســـادتْ
عــلـى نُـجـبائـــه أهـلُ الفـســـــاد

وما أســفي علـى الدنـيـا ولــكـن
علـى إبِــلٍ حَـداهـــا غـيــرُ حـادِ

كما غنى يوسف عمر أبياتاً من القصيدة المشهورة: جاءت مبرقعة (مجهولة الشاعر)

جـاءتْ مُبـرقعـةً فـقلتُ لها أسـفري
عَـن ذلك القـمَرِ المنيــرِ الأزهرِ

قالتْ أخـافُ العارَ قـلتُ لـها أقصـري
بـحـوادثِ الأيـــامِ لا تـتفكري

كَشَفتْ نقـابَ الحُسـنِ عـن وجـناتـها
فتساقط البـلور فــوق الجـوهرِ

ولقــد هَــمَــمــتُ بـقـتـلها مِـن حُـبِّــها
كي ما تكون خصيمتي في المحشـرِ

ونـكون أولَ عاشـقيــن تخـاصـــــما
يومَ القيامة عــنـد رب أكبــــرِ

وأقـولُ يا ربّ طوّل في الحِسابِ وقوفنا
حتى يطول الى الحبيبة ناظري

مقام السَيـگاه

من السلالم الرئيسية المستعملة في البلاد الشرقية، وهو مقام شرقي صِرْف ويكفي أنّه يبدأ من درجة ربع تون وهي الدرجة الصوتية الثالثة (سيگاه) في السلّم الموسيقي العربي، حيث انّ سيگاه كلمة فارسية وكردية، (سێ) تعني ثالث أو ثلاثة و(گاه) تعني المقام أو الدرجة، فهو المقام الثالث أو الدرجة الثالثة.

سلّم السيگاه يتكون بجمع متصل من:

جنس الجذع: طبع سيگاه على درجة السيگاه (مي نصف بيمول).

جنس الفرع: صعوداً: جنس رَست على درجة النَوى (صول).

نزولاً: نهاوند على درجة النَوى، وذلك باستخدام نغمة العَجم (سي بيمول) بدلاً من نغمة الأوج (سي نصف بيمول) رغم أنّ ذلك غير ملزم عند التلحين فهي قاعدة غير ملزمة.

قاعدة السلّم:

صعوداً	**¾ - 1 - 1 - ¾ - ¾ - 1 - ¾**
نزولاً	**¾ - 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ¾**

بإحتساب المفاتيح تصبح القاعدة:

صعوداً	**122 2 122**
نزولاً	**222 1 221**

مع مراعاة خفض المفتاح الأول والخامس الى ربع تون.

❖ **سيگاه على درجة مي كاربيمول**

صعوداً	**𝄳Mi Fa Sol La 𝄳Si Do Re 𝄳Mi**
نزولاً	**𝄳Mi Re Do ♭Si La Sol Fa 𝄳Mi**

تطبيقات

دور: كل ما يزداد رضا قلبك.

يستعمل هذا المقام في المَوَشّحات وفي القراءات الدينية، منها مَوَشّح: يا بَعيدَ الدار/ إيقاع: المَصْمودي الكبير 8/4 ، وهو يبدأ بمقام السيگاه ويختم بمقام العراق، أمّا في المجال الغناسيقي فهو قليل جداً أو يأتي بشكل عرضي في بعض الجمل الغنائية، وأحد الأمثلة الغنائية: الأغنية العراقية الرائعة مجهولة الملحّن (قد تكون من ألحان صالح الكويتي) ومجهولة الشاعر أيضاً، إشتهرت في حقبة اليهود في العراق، كانت على اسطوانة مكتوب عليها (ممنوعة من النشر)، غنّتها سليمة

مراد، وهي **أغنية:** ملّيت من هذا الوگت. كذلك نسمع مقام السيگاه في كوبليهات الأغنية العراقية: سَلّم بعيونك الحلوة، للمطربة العراقية أمل خضيّر، وكذلك في الجملة: مقدرتش أصبر يوم على بعدو، من أغنية: دارت الأيام لأم كلثوم.



لوحة فنيّة معبّرة عن أصالة الموسيقى الشرقية

عائلة مقام السيگاه

مقام هُزام:

الإبن الأكبر لعائلة مقام السيگاه، الهزام من أهم الفروع وأكثرها إستعمالاً وجمالاً، وأصل الكلمة هو (خُزام) وهي عشبة طويلة العيدان صغيرة الأوراق وزهرها أزكى الأزهار نفحة وتدعى الخُزامى، الأتراك يطلقون عليه مقام (الهُزام)، وهناك من يسمي مقام الهزام: السيگاه التركي. يتكون الهزام من:

طبع سيگاه على درجة السيگاه + جنس حِجاز على درجة النَوى (جمع متصل)، صعوداً ونزولاً.

قاعدة السلم: صعوداً ونزولاً **¾ - 1 - ½ - 1½ - ½ - 1 - ¾**

بإحتساب المفاتيح تصبح القاعدة: **12 13 12 2**

مع مراعاة خفض المفتاح الأول الى ربع تون.

هزام على درجة مي كاربيمول:

صعوداً ونزولاً **𝄳Mi Fa Sol ♭La Si Do Re 𝄳Mi**

تطبيقات عربية

الموَشّحات:

يا وَحيدَ الغِيد، إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.

ياغُصنُ نَقا، إيقاع: يورُك سَماعي يُگَرُك ، 6/8.

لو كُنتَ تَدري، إيقاع: يورُك سَماعي يُگَرُك، 6/8.

أيّها السَّاقي، صباح فخري، إيقاع: أقصاق9/8.

بأبي باهي الجَمال، إيقاع: أقصاق 9/8.

جادَك الغَيثُ ، صباح فخري، إيقاع: دور هندي 7/8.

ألأدوار: متّع حياتك بالأحباب / يوم تركتِ الحُب/ يوم الهنا حِبّي صفالي / إمتى الهوى يجي سوا/ إنت فاهم قلبي تاني يرقلك .

شحّات الغرام/ قوللي ولا تخبيش يازين/ طلع البدر علينا/ الورد جميل/ الأطلال/ فات المعاد/ سيرة الحُب/ حسيبك للزمن/ دارت الأيام/ ليلة مبارح مگانيش نوم/ إجري إجري/ قلّي عملك ايه/ قلولو الحقيقة/ ياهلي يكفي ملامي والعتاب/ إله الكون سامحني/ **وحدك ملكت الروح**/ يالّي تعبنا سنين في هواه/ جرح تاني/ مبحبك لو بتموتي/ تعاننسا/ روحي شوفي اللي حبوكي/ الهوارة.

تطبيقات عراقية

خيّة لوَصّي المار/ نوبة مخمرة نوبة مغشاية/ حمد ياحمود يابو الخزاعل/ صاح القطار قومي انزَلي/ يابنتُ عينچ عليّ/ طارش رحت للبصرة/ أخاف أحجي وعليّ الناس يگولون/ **هاي خدود لو لاله**/ أنا وخلّي تسامرنا/ دگلولة لبو عيون الوسيعة/ هذا منو دگ الباب/ **سَمر سَمر**/ أحبّك ليش ما أدري/ چذاب دولبني الوگت/ **تفرحون أفرحلكم**/ لوه ولول ولوا/ إني خيرتك/ أريد أبچي على حالي.

ملاحظة: جدير بالذكر انّ هناك خلطاً كبيراً بين السيگاه والهزام، حيث انّ معظم الأعمال الموجودة هي من مقام الهزام، لكن يسمّونها سيگاه؛ وذلك لأنّ الهزام فرع من السيگاه؛ ولأنّ الهزام يبدأ من نفس درجة السيگاه.

عرفانٌ وإنصاف:



وحدك ملكت الروح، تفرحون أفرحلكم، سَمر سَمر، هاي خدود لو لاله، وغيرها مثل أغنية: ادلّل عليّ ادلّل، وأغنية: يابه يابه شلون عيون، أغنياتٌ خالدةٌ تدور في أذهاننا وتطرق أسماعنا بين حين وآخر، تحرك وجداننا لحناً وكلماتٍ، دون أن نعرف لمن هذه الصياغات اللّحنية..! لذلك كان عليّ أن أتمهّلَ قليلاً لأتحدّثَ عن الأستاذ المطرب والملحّن، الموسيقار الكبير الفنان **رضا علي** (رحمه الله)، والذي عُرف بحُسنِ خُلقه وعذوبة ألحانه ونقاء رسالته الفنية وصفائها، عرفاناً منّي وإحتراماً لشخصه الكريم، حديثٌ جمعته من لقاء أجراه معه الفنان سامي قفطان قبل وفاة رضا علي باسبوع، وكذلك عن الأستاذة راهبة الخميسي التي حاولتْ مشكورة القاء الضوء على هذا الصرح الفنّي الكبير، وعن صحيفة المؤتمر، العدد ٢٩٨٣ الصادر في الخامس من حزيران عام ٢٠١٤م، وعن لقاءات تلفزيونية لكل من الأستاذ يحيى إدريس في برنامج (سهرة مع المقام العراقي)، ومقدمة البرامج الأستاذة خيرية حبيب في برنامج (عدسة الفن)، فضلاً عن مصادر أخرى. فهل أفي رضا علي ما يستحق؟!

إسمه الحقيقي هو علي رضا، وقد قَلَبَه لرفض الأهل أن يعمل إبنهم في مجال التلحين والغناء. ولدَ رضا علي في بغداد عام ١٩٢٩م وتعلّم في مدارسها وتخرّج من معهد الفنون الجميلة قسم التمثيل والإخراج المسرحي. لم يدرس الموسيقى بشكل أكاديمي، وكما هو منقول عن لسانه: علّمتُ نفسي بنفسي، بل إنّ إعتمادي على موهبتي كان الأساس في تجربتي الفنية.

يُعتبر الفنان رضا علي من طليعة الفنانين الذين نهضوا بالأغنية العراقية في مرحلة الأربعينيات والخمسينيات وما تلاها من سنوات في القرن العشرين، فقام بتلحين وصناعة الأغاني، مستعيناً بالشاعر العراقي الأصيل سيف الدين ولائي الفَيلي المعروف بـ (سيفي ولائي) الذي كتب معظم أغانيه، فإستطاع رضا علي أن ينقل الأغنية العراقية من الموروث الفلكلوري الى الأغنية الشعبية المناسبة للروح المدنية آنذاك، معتمداً البساطة والسلاسة في التلحين، فكان فناناً من طراز خاص؛ لإندماجه بمفهومية التراث العراقي وسعيه الجاد في تطوير البستة المقامية دون هجر إيقاعاتها الأصلية، مثل إيقاع الجورجينا، الأمر الذي قرّبه من المستمعين، فصار من أهم رواد الأغنية العراقية لحناً وأداءً.

في عام ١٩٤٩م دخل رضا علي الإذاعة أيام الأستاذ عمّو زكي والأستاذ محمد كريم وذلك بفضل مساعدة الشيخ علي درويش الذي أعانه على تخطي لجنة الإختبار، فسجل أول أغنية له: حبَّك حيَّرني، ولمع أسمه في العراق عام ١٩٥٥م من خلال أغنيته: سَمر سَمر- مقام هزام، التي إمتازت بإيقاع الجورجينا السريع.

قدّم أغنية خاصة أهداها للملك فيصل الثاني بمناسبة خطوبته على الأميرة التركية (فاطمة) وهي من سلالة الأمراء العثمانيين والتي وصلت الى البصرة على ظهر يخت في عام ١٩٥٨م فكانت أغنية: مركب هوانا من البصرة جانا ..... جايب حبيب الروح عدنا أمانة- مقام حِجاز.

تدفقت ألحانه الناجحة حتى باتت تتوّج مناخات الأسرة العراقية، ومنها: يابه يابه شلون عيون عندك يابه- مقام حِجاز، اليوم يومين الولف ما مرعليّ- مقام هزام، مگدر أگلك - مقام لامي، الله من هجرانكم- مقام بيات، يدرون لو ما يدرون - مقام نهاوند، ادلل عليّ ادلل - مقام لامي، يا أعزّ الناس عندي - مقام كُرد، حَگّ العرفتونا وعرفناكم - مقام صَبا، هالليلة ليلة من العمر- مقام رَست، تدري شگد أحبك أحبك - مقام أوشار، الردتّه سويته- مقام كُرد، ردت والله نطاني- مقام بيات، على باب الحلو جينا- مقام بيات، سَلّمنا ياريح الهاب- مقام صَبا، إسألوه لا تسألوني- مقام سيگاه.

إنطلق رضا علي كالنسرفي سماء اللحن والطرب والغناء بصوته الرخامي الدافئ، فذاعَ صِيته وإنتشر في لبنان وسوريا ومصر، وإنجذبت اليه أصوات المطربات والمطربين العرب، وهذه بعض ألحانه:

فائزة أحمد: ما يكفّي دمع العين يا بويا- مقام نهاوند، خَي لا تسد الباب خَي بوجه الأحباب - مقام حِجاز.
سميرة توفيق: اللوم مرمر حالتي- مقام صَبا، وحدك ملكت الروح يابن العشيرة - مقام هزام.
نرجس شوقي: شَدعيلك ياللي حرگت گلبي- مقام صَبا، هاي خدود لو لاله- مقام هزام.

المطربة نهاوند: ادلل عليّ ادلل - مقام لامي، يابه يابه شلون عيون- مقام حِجاز، وين ألگى الحبيّب يابه وين ألگاه- مقام حِجاز.
الفنانة راوية: أدير العين ما عندي حبايب- مقام نهاوند.
فهد بلاّن: ياسامري دگ الكهوة- مقام أوشار.
عبد الحليم حافظ: ذوبني قلبي وذاب- مقام كُرد، إنّي خيرتك فاختاري للشاعر نزار قباني، لحّنها رضا علي في عام ١٩٧٢م لكنّها لم تُسجّل لظروف عبد الحليم الصحية آنذاك.
ومن ألحانه للأصوات العراقية:

عفيفة إسكندر: قيلَ لي قدْ تبدّلا - مقام هزام، أغار من الهوا لو داعب زلوفچ (أغار من الهوى)- مقام لامي.
مائدة نزهت: مُر يا أسمر مُر- مقام نهاوند، بيا عين جيتو تشوفوني- مقام بيات، حرام تعذب گلبي خطيه- مقام كُرد، حمد ياحمود ياحميّد ياغالي- مقام بيات، إسألوه لا تسألوني- مقام سيگاه، والتي لحّنها على أثر خلاف بين مائدة نزهت وبين زوجها وديع خوندة (سمير بغدادي).
زهور حسين: تفرحون أفرحلكم- مقام هزام، يابنت البلد- مقام حِجاز.

شارك رضا علي في الكثير من المهرجانات والمؤتمرات الموسيقية العربية والدولية حتى أنّه في عام ١٩٥٩م عرف بإسم سفير الغناء العراقي، فكان خير من مثّل الغناء العراقي في مهرجانات لبنان بمعيّة فريد الأطرش ووديع الصافي وفيروز. كما قام بتلحين وغناء إستعراض غنائي بعنوان: وادي الرافدين، حيث غنّى فيه كل ألوان الغناء العراقي من شماله الى جنوبه. التقى رضا علي بالفنان الكبير محمد عبد الوهاب في مصر وفي بيروب وقد أثنى عليه عبد الوهاب كثيراً وحاز على جائزة تقديرية بالموسيقى العربية.

لم يكن رضا علي مميزاً في الغناء والتلحين فحسب، بل شارك في تمثيل بعض أفلام السينما العراقية والمسرحيات، فكان أول ظهور له في مسرحية (ممثل ومطرب) في عام ١٩٤٨م والتي شاركه فيها الفنان القدير المرحوم جعفر السعدي. وشارك في فيلم (إرحموني) في عام ١٩٥٨م مع الفنان القدير بدري حسون فريد والفنانة هيفاء حسين، من إخراج حيدر العمر. كما شارك في الفيلم اللبناني: لبنان في الليل، من إخراج المطرب اللبناني محمد سلمان، ومثّلت معه صباح وسميرة توفيق ورشدي أباضة. كذلك شارك في فيلم: يا ليل يا عين، من إخراج كاري كاربنتيان.

حورب الفنان رضا علي في زمن نظام حزب البعث الحاكم آنذاك وعانى من أصله الكردي الفَيلي وذلك ضمن حملات التسفير القسرية للكُرد الفيليين، فكاد أن يُطرَد خارج العراق لولا جهود خال إبنته (نور) لدى وزيرالداخلية (سعدون شاكر) والتي

نجحت في إبطال ترحيله من العراق، لكنّه مع ذلك عانى من التهميش والتعتيم فهو لم يغنِّ للنظام السابق يوماً.

في السبعينيات إنتهى عطاء رضا علي الفنّي، بعد أن أعطى الكثير بغزارة فنية لحنية متميّزة، فضلاً عن دوره التربوي في النشاط المدرسي حيث قضى نحو ٣٠ عاماً مشرفاً تربوياً في وزارة التربية، ولحّن عشرات الأوپريتات والأغاني ومنها للأطفال مثل أغنية: ياوليدي يا الله نام وخلّي السهر لأمك/ مقام حِجاز، والتي كان رضا علي يغنيها لإبنته نور كي تنام.

عام ١٩٩٢م وُجِّهَت له دعوة لإعادة نشاطه وحضوره وتعزيز مجده، ثم سُجّلت له حلقتان في برنامج المقام العراقي (على ضفاف التراث) فشعر بسعادة عالية، وطُلبَ منه أن يلحّن تواشيحَ وألحاناً دينية، فقدّم أكثر من عشرة ألحان وجدت طريقها الى حناجر الشباب في البرامج التلفزيونية. كما إستطاع الناقد الموسيقي عادل الهاشمي إقناعه بالمشاركة في امسيات فنية كان آخرها امسية في نادي الفنون التشكيلية في عام ١٩٩٣م. وحلّ ضيفاً مكرّماً في أماسي المتحف البغدادي عام ١٩٩٤- ١٩٩٥م وإمتلأ المتحف بالفنانين والمتذوقين. ثم إحتفلت به نقابة الفنانين العراقيين في امسية قدّمها الفنان الراحل عارف محسن وشارك فيها الكاتب طارق حسون فريد، وتم تكريمه من قبل وزارة الثقافة والإعلام قبل نهاية التسعينيات وكان ذلك على قاعة مسرح الرشيد في بغداد. بعد هذا التاريخ عاد رضا علي الى العزلة والإبتعاد عن الوسط الفني ليتفرغ لدينه وربِّه.

في عام ٢٠٠١م سافر الى إحدى الدول الأوربية، عاد الى أرض الوطن بعد ٢٠٠٣م أي بعد تحول نظام الحكم.

من الصدف الغريبة أنّ الفنان سامي قفطان كان قد أكمل إعداده لفلم وثائقي عن سيرة رضا علي أسماه: رحلة الفنان والعطاء، حيث إنتهى منه قبل يوم واحد فقط من تاريخ وفاة رضا علي.

اصيب المبدع الكبير رضا علي بجلطة دماغية شلّت جانبه الأيسر، وفي آخر لقاء أجراه معه الفنان سامي قفطان (قبل وفاة رضا علي بإسبوع)، سأله سامي قفطان: هل زارك أحد؟ فأجاب رضا علي: كلّا.. باقة زهور فقط من وزارة الثقافة، فسأله سامي: وماذا تقول الآن؟ فأجاب رضا علي: أدير العين ما عندي حبايب....

بعد هذا العمر وبعد هذا العطاء كيف تنظر الى تجربتك كفنان وإنسان؟

للأسف أقولها انّ الفنان لدينا مغيّب ومهمّش، ومهما كان عطاؤه، فبالنسبة لي لقد غيّبني النظام السابق وإضطهدني الى أبعد حد لأني لم الوّث صوتي وتاريخي بمدح ذلك النظام. انّ الذي يحزّ في نفسي ويؤلمني أنني ما زلت مضطهداً ومغيباً حتى في ظل

المسؤولين الجدد وكنت أعتقد أنهم سيردون الإعتبار لي، لكن ...!، منذ مرضي لم يزرني أحد من وزارة الثقافة، فأنا أعيش عزلة مريرة وعزائي الوحيد أنني بحماية رب عظيم، لقد قدمت كل ما عندي لوطني (إنتهى قوله).

توفي فناننا الكبير ذو الغزارة الفنية التي تتجاوز الألفي أغنية ولحن، في نيسان عام ٢٠٠٥م ودُفن في مقبرة وادي السلام في النجف الأشرف بعد أن ترك إرثاً فنياً رائعاً من الأغاني والألحان العراقية والعربية.

ملاحظة: لم أذكر مقامات بعض الأغاني؛ لأنني لم أعثر على أيّ تسجيل لها.

مقام راحة الأرواح:

هو سلّم مقام الهزام منقول أو مصوّر على درجة العراق (سي نصف بيمول قرار)، غير انّه قد يختلف عن الهزام في سيره اللحني واسلوب التعامل مع الأجناس، حيث نرى أحياناً انّ الألحان تبدأ بجنس الحِجاز وتنتهي نزولاً بطبع السيگاه، على عكس مقام الهزام تماماً.

تطبيقات

الموَشّحات:

وجْهَك مُشرِق، إيقاع: المُخَمّس المصري 16/4 والوحدة الكبيرة 8/4 .

بِنتُ كَرْمٍ: إيقاع: المُحَجّر 14/4 .

طقطوقة: بعد العِشا يحلى الهزار والفرفشة.

𝄳Si Do Re ♭Mi #Fa Sol La 𝄳 Si

مقام أوشار:

مقام جميل جداً وله تطبيقات رائعة، بسيطة في اللَّحن، خالدة في الأذهان حيث انَّ الجمال لا يعني التعقيد، يطلق عليه البعض: مقام الغَجَر؛ وذلك لكثرة إستخدامه من قبل الغَجَر في العراق وبلاد الشام.

يتكون بجمع متصل من:

طبع سيگاه على درجة السيگاه (مي كاربيمول).

جنس نهاوند على درجة النَوى (صول)، لكن بدون إظهار روح النهاوند وإحساسه فهو تتراكورد النهاوند بدون إستخدام نغمة الحَسّاس الفا دييز(**#Fa**).

𝄳Mi Fa Sol La ♭Si Do Re 𝄳Mi صعوداً نزولاً

تطبيقات

مَوَشّح: يامَن لعِبتْ به شَمولُ، غناء: ناظم الغزالي، إيقاع: جورجينا (10/16).

يابن الحَمولة/ **عمّي يا بيّاع الورد**/ ميحانة ميحانة/ خدري الچاي خدري/ تدري اشگد أحبك/ سلّم بعيونك الحلوة/ بوسة من وجنتك/ ضوه خدك مدري ضوه الگمرة/ **يابوردااين**/ آه على آه على آه/ يُمه الحُب يُمه (شبّت بضلوعي نار أحّا).

عمي يا بياع الورد: من ألحان أستاذ ورائد الغناء الريفي العراقي، الفنان حضيري أبو عزيز.
يابوردااين: من ألحان الموهبة الفريدة من نوعها، سيدة الغناء الريفي العراقي، الفنان مسعود العمارتلي (مسعودة العمارتلية).

مقام عِراق:
مقام قليل الإستخدام رغم جماله ورشاقته.

طبع سيگاه على درجة العراق (سي كار بيمول قرار) + جنس بيات على درجة الدوگاه (ري).

صعوداً ونزولاً **𝄳Si Do Re 𝄳Mi Fa Sol La 𝄳Si**

تطبيقات
پستة: **الأفندي عيوني الأفندي**.
پستة: **آنا المسيچينة آنا**.
مَوَشّح: يا بعيد الدار/ ألحان: زكريا أحمد/ إيقاع: مصمودي الكبير 8/4، يبدأ بمقام السيگاه ويختم بمقام العِراق.
أغنية: وين آخذك وين أنهزم بيك، فيها تداخلات بين مقام الهزام ومقام العِراق.
أغنية: أنا بتبع قلبي، للفنان عبد الله الرويشد.

حكاية پستة آنا المسيچينة آنا:
يروى انّ فتاة زوّجَها أهلها بمن لا تهوى، كان صَداقها بالعملة التركية الورقية (نوط) في وقت كان هذا النوط في غاية التدهور وكانت اللّيرة الورقية يومذاك تساوي ربع دينار فقط، وكان قد كتب على النوط التركي: بعد مرور سنة من إنتهاء الحرب يعطى بدله ليرة ذهبية.

فقالت الفتاة: آنا المســيجينة آنا .... آنا المظيــليمـة آنــا

آنا الباعوني هَلي .... بالنوط والوعدة سنة

حكاية بستة الأفندي:



أفندي: كلمة يونانية في الأصل، تعني السيّد. إنتقلت من اليونانيين الى الأتراك في العهد البيزنطي، ثم إنتقلت الى بعض الدول العربية، حيث كانت كلمة أفندي تطلق على صغار موظفي الدولة وعلى الشباب المتعلمين الدارسين الذين إعتادوا إرتداء الملابس الأجنبية (الأفرنجية) كالسِترة (الجاكيت) والبنطرون حسب اللّهجة البغدادية، فهي من ألقاب الشرف والتعظيم ومنها أيضاً لقب پاشا ولقب بگ.
ثل العراق ومصر في العهد العثماني،

صبري أفندي، أي: الأفندي صبري (١٨٧٥ - ١٩٦٣م) ذلك الأسم اللامع في سماء التراث الفني الشعبي العراقي الّذي خلّدته البستة الفلكلورية المعروفة (الأفندي)، وهو صبري محمد آل ملاّ سلمان البصري. حسب الوثائق التاريخية والمصادر الموثوقة، كان شاباً متديّناً، وسيماً، طويل القامة، يهتم بهندامه وأناقته، فكان مثلاً في الأناقة وسلامة الذوق، وكان معروفاً بأدبه وأخلاقه الحميدة التي أشاد بها الناس كثيراً، كان يقرض المحتاجين ويتصدّق على الأرامل والأيتام والفقراء. تولّى (صبري أفندي) خزانة ولاية البصرة في أواخر العهد العثماني في العراق بعنوان وظيفي (صندوق أمين البصرة)، أي: أمين الصندوق في يومنا هذا، أمّا عن حكايته ولماذا ذُكر إسمه في هذه البستة ! فسأنقلها لكم مرواةً عن الأستاذ الباحث الدكتور أحمد السَبتي الذي عاش فترةً من حياة (صبري أفندي)، وعن الأستاذ الباحث فخري حميد القصّاب الذي إعتمد على معلومات موثوقة من عائلة (صبري أفندي) في البصرة:

انّ المغنية الشعبية البصرية: حسنيّة، هي التي خلّدت ذكرى (صبري أفندي) وذلك بغنائها لهذه الأغنية أو البستة عام ١٩١٤م إكراماً وعرفاناً منها بالجميل لـ (صبري أفندي) الذي دفع بدل الجنديّة عن إبنها (وفيق) الذي أمر والي البصرة آنذاك (درّوبي پاشا) لجنة التجنيد أن تجنّده مع انّه لم يبلغ السنّ القانونية للجنديّة؛ وذلك إنتقاماً من أمّه التي أحبها ولم تبادله هي تلك المشاعر. انّ الأغنية الأصلية كانت لا تحتوي على أية كلمة حب أو غزل، ثمّ تناقلتها المطربات الأخريات آنذاك وتغيّرت الكلمات مع الزمن الى كلام عاطفي غزلي، وسجلتها للمرّة الأولى المغنّية (صِدّيقة الملاّية) في أواخر العشرينيات من القرن الماضي، ومازالت تُغنّى في الحفلات والمناسبات الى يومنا هذا مخلّدة ذكرى الرجل الكريم (صبري أفندي).

مقام بَستنگار (بسته أنكار):

البَستنگار كلمة فارسية معناها: رابط المحبوب، وهو مقام مؤثر وجميل بتركيبته، قليل الإستخدام في المجال الغناسيقي لكنه أوسع إستخداماً في القراءات الدينية.

طبع سيگاه على درجة العراق (سي كاربيمول قرار) + جنس صبا على درجة الدوگاه.

صعوداً ونزولاً **𝄳Si Do Re 𝄳Mi Fa ♭Sol La 𝄳Si**

تطبيقات عربية

موَشّحات:

نزهة الأرواح بَدري، إيقاع: نَوَخت 7/4.

نرى العِقد، إيقاع: الستة عشر المصري 32/4.

دور: عَشَقتِ حُسنك.

ياللّي جَمالك عَجَب/ ظلموه القلب الخالي.

تطبيقات عراقية

گلبك صخر جلمود/ ياحلو يابو السِدارة/ لَناشِد القبطان/ ياخشوف العلى المَجرية/ شَعر شَعر (الحفلة والجو مشتعل)/ أريد أبچي على حالي: من مقام الهُزام وفيها إنتقالة الى جنس الصَبا وعودة الى الهزام مما يعطي روحية مقام البستنگار.

مقام مُستَعَار:

هو سلّم مستعار من سلّم السيگاه بتركيبة غريبة:

مستعار على درجة السيگاه (مي كاربيمول) + نهاوند على درجة النَوى (صول) صعوداً.

سلّم أوشار على درجة السيگاه نزولاً.

صعوداً **𝄳Mi #Fa Sol La ♭Si Do Re 𝄳Mi**

نزولاً **𝄳Mi Re Do ♭Si La Sol Fa 𝄳Mi**

نلاحظ أنّ المسافة الصوتية بين النغمة الأولى (**𝄳Mi**) والنغمة الثانية (**#Fa**) تساوي: خمسة أرباع التون الموسيقي (5/4Tune)، أي: (تون وربع)، وهذه المسافة قد لا تستسيغها الأذن، وقد يستخدمها الملحّن بشكل عرضي وبطريقة لا تخدش الأذن، أي أنّها ليست ملزمة في التلحين، لكنّ الأهم من ذلك هو أنّ نغمة الحسّاس (**#Fa**) تستخدم في سلّم المستعار لاظهار جنس النهاوند وروحه على درجة النَوى (صول) ثمّ العودة الى درجة الفا الطبيعية ودرجة المي كاربيمول للإستقرار.

عليه فانّ سلّم المستعار هو سلّم أوشار ترفع ثانيته نصف تون صعوداً.

من الأمثلة الرائعة الموثّقة لهذا السلّم:

مونولوج: السفينة، لعزيز علي (١٩٠٩-١٩٩٥م)، حيث يبدأ الغناء بإستعراض سلّم المستعار ثم ينتقل ببراعة تامة الى سلّم البستنگار.

دور: إنتَ فاهم، ألحان: زكريا أحمد، يبدأ بجملة: إنتَ فاهم قلبي تاني، على مقام المستعار.

المقدمة الموسيقية لأغنية: سهران لوحدي لأم كلثوم، التي لحّنها الموسيقار رياض السنباطي (١٩٠٦-١٩٨١م) عام ١٩٥٠م، كلمات الشاعر أحمد رامي (١٨٩٢-١٩٨١م)، والتي يكون لحنها على سلّم الهزام مع إنتقالة الى جنس البيات مستعرضاً سلّم مقام العِراق، بعد ذلك تأتي جملة نهاوند تستخدم الحَسّـاس (**Fa#**) وتقفل على درجة المي كاربيمول مكونة بذلك سلّم المستعار لتصبح بعد ذلك اللازمة الموسيقية التي بين الكلمات.

نغمة المُستعار: هي تلك المسافة الصوتية المؤلفة من خمسة أرباع التون الموسيقي (5/4Tune)، أو من تونٍ وربع التون، ممتدّة بين النغمة الأولى والثالثة من سلّم البيات أو الصَبا، والتي تتطلب خفض الدرجة الثانية والثالثة مع بعض، ونلاحظ ذلك في بعض الألحان أو في بعض الجمل الموسيقية، وتستطيع الأذن من خلال التدريب أن تميّز بين نغمة المستعار وجنس المستعار الذي هو أساس سلّم مقام المستعار.

بعض الأمثلة على نغمة المستعار:

- يحيى حمدي في أغنيته الشهيرة: آني من يسـأل عليّ، تأتي نغمة المستعار في نهاية المذهب.
- كاظم الساهر في أغنيته الرائعة: لا يا صديقي، الجملة: وگلتي بليالي الشِتا عيوني ما تاخذ نوم، يستعمل نغمة المستعار عند التكرار الأخير لكلمة: ما تاخذ نوم.
- كاظم الساهر، أغنية: أنا وليلى، في جملة: خانتكي عيناكي، نسمع نغمة المستعار عند المَد لكلمة: خانتكي.
- أم كلثوم في أغنية: غنيلي شوي شوي، الجملة: وتداوي كبد مجروح تحتار الاطباء فيه. (فيها إختلاف).

مقام أَوج:

الأوج تعنــي الأعلــى أو القِمّــة، والأوج هــي الدرجــة الموســيقية الســابعة (الهفتگــاه) فــي السـلّم الموسـيقي العربـي وهـي نغمـة: سـي كـاربيمول جـواب، ولـذلك فهـو يحتـاج الـى حنجـرة عاليــة تســتطيع أداء الجوابــات تــارة والقــرارات تــارة أخــرى. ســلّم مقــام الأوج يشــابه فــي تركيبتـه وأجناسـه سـلّم مقـام العِـراق تمامـاً، لكنـه يختلـف عنـه فـي درجـة الركـوز وفـي سـيره اللحني وطريقة العمل به.

مقــام الأوج مقــام مركّــب، يســتعمل فــي السَــماعيات وفــي المَوَشّــحات وفــي قــراءة المقــام العراقـي وفـي القـراءات الدينيـة أيضـاً، يتنقـل اللحـن بـين الأجنـاس: سـيگاه علـى الأوج، رَسـت علــى الكــردان، الســيگاه علــى الســيگاه، هــزام علــى العِــراق (راحــة الأرواح)، رَســت علــى الرَست، البيات على الدوگاه، وأحياناً نهاوند على النَوى.

فــي المقــام العراقــي يُحــرّر مقــام الأوج علــى درجــة الأوج (ســي كــاربيمول جــواب)، ذلـك بعـد دولاب الأوج المتميّـز، أمّــا إسـتقراره فـي التسـليم فيكـون علـى درجـة العِـراق (سـي كــاربيمول قــرار) بنغمــة راحــة الأرواح (هــزام علــى درجــة العِــراق)، يتكــون مجالــه الغنــائي مــن ١٣ درجــة موســيقية: مــن درجــة العِــراق قــراراً الــى درجــة السَــهم (صــول جــواب) جوابــاً. يُغنّــى بالشــعر الفصــيح، موســيقاه وكلمــات الشــعر خاليــة مــن الإيقــاع، يصــور علــى أيــة درجــة حسب طبقة صوت المغنّي. تدخل فيه القطع التالية:
الســفيان (ســيگاه)، الحكيمــي (ســيگاه)، المُســتعار، مخــالف كركــوك (ســيگاه)، قــادر بايجــان (هزام)، كلّها تُغنّى على درجة الأوج.

من المقام العراقي: على مقام الأوج المصور على درجة الرَست **(سيكا بلدي)**، قارئ المقام يوسف عمر يقرأ قصيدة للشاعر الكبير معروف عبد الغني الرصافي (١٨٧٥- ١٩٤٥م) مطلعها:

هـِيَ عَيـني ودمعُـها نـَضّاحُ .... كلّ حَزنٍ لمائها يَمتاحُ

كيفَ لا أذرفُ الدموع وعِزّي .... بيد الذلّ هـالكٌ مُـجتـاحُ

سلّمه (سيگاه + بيات): **𝄳Si Do Re 𝄳Mi Fa Sol La 𝄳Si**

من الموَشّحات الموثقة لمقام الأوج:
موَشّح: ذاتُ الوِشاحِ لُطفاً، إيقاع: إيوان هواسي 11/4.
موَشّح: هيا وانَديم، إيقاع: مخمّس 16/4.

قد يكون اللحن أحياناً جملة موسيقية أو جملتين تنتقل من الأوج جواباً الى العِراق قراراً عبر جنس الحِجاز على درجة الدوگاه (ري) وبدون إستعراض الأجناس الأخرى لمقام الأوج؛ ولذلك يُسمى مقام الأوج هنا بمقام: الأوج عِراق مثال ذلك: موَشّح: يا سَميري ضاع صَبري. وكذلك أغنية: تم البدرِ بدري، وهي الأغنية الرسمية لوداع شهر رمضان، غناء: شريفة فاضل، ألحان: عبد العظيم محمد، كلمات: عبد الفتاح مصطفى.

مقام فَرَحناك:
طبع سيگاه على درجة العِراق (سي نصف بيمول قرار) + جنس عَجم على درجة الدوگاه (ري).

صعوداً ونزولاً **𝄳Si Do Re Mi #Fa Sol La 𝄳Si**

تطبيقات
موَشّح: قُم بنا نشرَب حُمّيا، إيقاع: مصمودي كبير 8/4 ، نظم ولحن أستاذ الموَشّحات الفنان القدير: محمد علي بحري.

مقام رَونَقْ نَما:

جنس أوج آرا على العِراق (سي نصف بيمول قرار) + جنس مُستعار على درجة السيگاه (مي نصف بيمول).

𝄳Si Do #Re 𝄳Mi #Fa Sol La 𝄳Si

يمتاز هذا المقام بأنّه مركّب من جنس أوج آرا وهو جنس رباعي خاص، نغماته: عِراق + رَست + كُرد + سيگاه، على درجة العِراق مع جنس المُستعار على درجة السيگاه، مما يقتضي إستخدام نغمة العَجم (سي بيمول) بدلاً من نغمة الأوج (سي نصف بيمول جواب) وذلك لاظهار جنس النهاوند على النَوى (صول).

مقام سيكا (سيگاه) بلدي

تحليل موسيقي

السيگاه البلدي أو السيكا البلدي كما يسمّى في مصر، هو سلّم موسيقي يعرفه خبراء الموسيقى الشرقية والعربية، لكنّه مصري بإمتياز، هو نتاج دراية ومعرفة موسيقية وموهبة فطرية تمتّع بها الموسيقي الشرقي والمصري خاصة في بدايات القرن الماضي عندما كانت الموسيقى محصورة بين جدران النوادي الليلية (الكاباريهات والمايحانات)، وفي جلسات الچالغي البغدادي أيضاً، ثم مضت الأيام ليأتي كبار وعباقرة الموسيقى العربية ليضعوه في مكانه الصحيح وبحلة رائعة في كلاسيكيات الموسيقى العربية، فاستعمله محمد عبد الوهاب في أعمال عديدة وإستخدمه أيضاً رياض السنباطي، وبالتأكيد استخدم من قبل موسيقيين وملحنين آخرين آنذاك.

انه سلّم غريب بتكوينه وليس له توثيق في أمّهات الكتب والمصادر الموسيقية، كما أنه لم يُوثّق في مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة ١٩٣٢م.

مقام السيكا البلدي يعرف أيضاً بإسم (حِجاز غريب)، ولو تمعنّا به جيداً وأعطيناه أذناً صاغية لوجدناه يشبه الحجازكار تارة خاصة عندما يدخل جنس الحِجاز في تركيبة السلّم، ويشبه السيگاه هزام تارة أخرى، ولو جلسنا لنسمع تقيسمة على سلّم السيكا البلدي لأحسَسنا إحساس مقام الهزام في إستقرار اللحن ولكن بشكل يختلف عن ما إعتدنا عليه من الهزام العادي، ثم إذا قمنا بمحاولة لعزف هذه التقسيمة لوجدنا صعوبة في إخراج نفس النغمات.

انّ البعض من الموسيقيين ضنّوا خطأً انّ السيكا البلدي هو فقط تصوير لسلّم السيگاه على درجة موسيقية طبيعية (ناتوريل)، بالطبع انّه يستقر على درجة طبيعية لكنّه يختلف في إحساسه وفي أبعاده عن سلّم مقام السيگاه ويختلف عن الهزام كذلك، انّه سلّم كامل ومجموع أبعاده ستة أبعاد كما هو حال السلالم الموسيقية الأخرى لكنّ ليست له قاعدة رياضية ثابتة ولذلك لم يوثق في أي منهج موسيقي أو مؤتمر.

لماذا السيكا البلدي ؟

انّ الفكرة من هذا السلّم أو المقام هي ربط مقام السيگاه أو الهزام مع المقام الذي قبله على نفس الدرجة الموسيقية، فكيف سيتم ذلك ومقام السيگاه يبدأ بنصف بيمول (كاربيمول)..؟!

من المعروف انّ الإنتقال من مقام الى آخر يكون بحذر شديد وبما يلائم الذوق السليم للمستمع، فهناك إنتقالات تتقبلها الأذن البشرية بل وتستسيغها وتتطرب بها،

وهنــاك إنتقــالات سُــلّمية أخــرى لا تــتم ولا يمكــن للمُســتمع أن يستســيغها الا إذا وَضَــع الملحّنُ جسـرآ أو (كَوبـري) كمـا يقـال باللهجـة المصـرية للوصـول اليهـا، وذلـك بإسـتخدام بعـض جمـل الكروماتيـك أو إسـتخدام سـلّم مقـام الأثـر كُـرد أو الحجازكـار أو غيـره حسـب أجـواء ومسـار اللحـن، لكـن هـذه الحالـة غيـر موجـودة فـي المسـار اللحنـي الـذي يَسـتخدَم مقـام السـيكا البلـدي فـي أحـد أشـواطه أو كوبليهاتــه، فكيـف يمكـن لعبـد الوهـاب مـثلاً أن ينتقـل فـي أنشـودة (الكرنَـك) مـن مقـام السـوزناك علـى درجـة الرَسـت (دو) الـى مقـام السيكَاه هزام وعلى نفس الدرجة ليقول: أين يا أطلال جند الغالب ؟!

بــالطبع لــو أراد أي موســيقي أن يعــزف المقطــع (أيــن يــا أطــلال) ســيعزفه علــى السـيكَاه هـزام، لكـنّ المشـكلة تـأتي عنـدما نعـزف السـوزناك علـى درجـة (دو) ومـن ثـم نريـد أن ننتقـل مباشـرة الـى السـيكَاه هـزام علـى الـدو نصـف بيمـول (كـاربيمول)، سـنلاحظ وجـود قطـع فـي اللحـن وشـيء مـن عـدم الإسترسـال الطربـي بـل وخـدش لأذن المسـتمع أيضــآ، مــن هنــا أتــت العبقريــة الموســيقية الشــرقية فــي أن نحصــل علــى المطلــوب بنوتــات معكوســة أو مقلوبــة وذلــك بإبقــاء درجــة الركــوز (دو) علــى طبيعتهــا وخفــض بعــض الــدرجات الأخــرى فــي الســلّم الــى نصــف بيمــول، فأتــت الموســيقى بأعــذب هيئــة وأجمــل صــورة وعلــى نفــس الدرجــة الموســيقية. ومثــال أنشــودة (الكرنَــك) لعبــد الوهــاب ينطبــق علــى كــل الحــالات التــي وجَــدّتُ فيهــا مقــام الســيكا البلــدي، وهــا هــي الأمثلــة أدنــاه وحســب التسلسل الزمني لها:

١. سهرتُ منه الليالي/١٩٣٥م/ ألحان وغناء: محمد عبد الوهاب.
نسـتمع فـي الدقيقـة ٢ و ٤٠ ثانيـة إنتقـال اللحـن مـن مقـام النـوأثر علـى درجـة الرَسـت (دو) الــى مقــام الســيكا البلــدي علــى درجــة النَــوى (صــول) فــي جملــة: أمــا رأيــتَ حبيبــي فــي حسنه كالغزال.
وهــذا لا ينفــي القاعــدة بــل يعزّزهــا لأنّنــا نعلــم جيــدآ أنّ مقــام النــوأثر ينطلــق عــادة أو يسترسـل مـن خامسـته (الجـنس الأعلـى) فهـذا هـو أسـلوب تلحينـه والعمـل بـه ولـذلك جـاء السيكا البلدي على درجة صول الناتيوريل (نوى) ببراعة تامة.

٢. الكرنَك/١٩٤١م/ ألحان وغناء: محمد عبد الوهاب.
نسـتمع فـي الدقيقـة ١١ و ٣٤ ثانيـة إنتقـال اللحـن مـن مقـام السـوزناك علـى درجـة الرَسـت (دو) الى سيكا بلدي على نفس الدرجة (دو) في الجملة: أين يا أطلال جند الغالب.

٣. الحبيب المجهول/١٩٤٥م/ ألحان وغناء: محمد عبد الوهاب.
نستمع في الدقيقة ٩ و٨ ثوان إنتقال اللحن من مقام الرَست على درجة الرَست (دو) الى السيكا البلدي على نفس الدرجة (دو) في الجملة: يا حبيبي أنا ويّاك - روحي تتمنى رضاك.

٤. كل ده كان ليه/ ١٩٥٤م/ ألحان وغناء: محمد عبد الوهاب.
في الدقيقة ٢٣ و١٥ ثانية نستمع الى إنتقالة عبد الوهاب في أداء الجملة: نسّاني أنام الليل – خَلاني أبات أناجيه. حيث إنتقل من من مقام العَجم على درجة الجهارگاه (فا) الى مقام السيكا البلدي على نفس الدرجة (فا) أيضاً.
ملاحظة: هذه الإنتقالة وجدتّها مسجلة فقط في العرض الذي قدّمه عبد الوهاب في الحفل الذي حضره الرئيس جمال عبد الناصر.

٥. أروح لمين/١٩٥٨م/ أم كلثوم/ ألحان: رياض السنباطي.
تأتي الإنتقالة من مقام رَست على درجة العُشَيران (لا) الى سيكا بلدي على الدرجة نفسها (لا) في موسيقى الكوبليه الثاني وكلماته الخالدة والذي تقول فيه السيدة: يطول بعدك وأعيش بعدك على شوقي وأشجاني.

٦. أهواك/١٩٥٩م/عبد الحليم/ ألحان: محمد عبد الوهاب.
الكوبليه: أتاريك مشغول وشاغلني بيك.

تحتاج المسألة هنا الى بعض التوقف والتحليل، فبعد أن إستقر عبد الحليم عند الجملة الأخيرة من مطلع الأغنية (وساعتها يهون في هواك طول حرماني) وكما يعرف الموسيقيون أنّه إستقرار غير مكتمل وغير مشبع فلا هو أظهر لنا بعضاً من روحية مقام الكُرد على درجة العُشَيران (لا) ولا هبط أكثر ليستقر على درجة الجهارگاه (فا) ليُظهر لنا مقام العَجم، بل آثر الإنتقال وكما هي عادة عبد الوهاب في عدم التسليم أو الإستقرار بسهولة، فإنتقل من درجة العُشَيران (لا) الى درجة الدوگاه (ري) وهنا إختار صولو الكوبليه على درجة الدوگاه (ري) بمقام الشهناز (حجازكار على درجة ري) ثم أتى بالسيكا البلدي على نفس الدرجة الموسيقية (الدوگاه) ليقول (أتاريك مشغول وشاغلني بيك) بمزيج في منتهى الروعة أنسانا أنّ اللحن لم يستقر بعد..!!

٧. الحُب كده/ ١٩٥٩م/ أم كلثوم/ ألحان: رياض السنباطي.

في الحقيقة لا أجد كلماتٍ أوصف بها جمال وروعة هذا المقطع وكأنه قد صيغ صياغة بماء الذهب من قبل السنباطي والسيدة أم كلثوم، حيث تأتي القفلة على سلّم البيات الشوري على درجة الرَست (دو) في (مش عايزة كلام الحُب كده)، ثم يأتي الكوبليه الأخير بصولو كمانات على مقام الرَست على درجة الجهاركَاه (فا) لكن أم كلثوم تدخل على مقام الرَست هذا بإسلوب السيگاه في جملة (يا سعدُ اللي عرف مرة حنان الحُب وقساوته) وذلك بإستخدام الدرجة الأولى والثالثة من سلّم الرَست وتتداخل الأجواء وتختلط المشاعر بين السيگاه والرَست لكن يأتي الإستقرار على درجة الجهاركَاه (فا) معلناً أنه مقام الرَست بشكل واضح وصريح، ثمّ يبدأ كلّ شي بالتغير والإنقلاب وذلك بإنتقال أم كلثوم الى السيكا البلدي على الدرجة نفسها (فا) في الجملة: (ويا قلبه اللي طول عمره ما داق الحُب وحلاوته)، ثمّ تعيد السيّدة غناء البيتين على السيكا البلدي، ومن ثمّ تنتقل الى النهاوند على نفس الدرجة أيضاً في الجملة: (عايش بلا روح وحيد والحُب هو الروح)، ثمّ تنتقل وتعود الى مقام الرَست مرة أخرى وعلى الدرجة (فا) نفسها في جملة (حبيب قلبي وقلبي معاه – بحبه في رضا وجفاه) ولكن هذه المرة بإسلوب مقام الرَست بدون لف ودوران وثم تختم بمقام البيات الشوري مرة أخرى على درجة الرست (دو). فأي إبداع وأي إحساس وأي تمكن ودراية هذه؟!

٨. المعازيم (يوم أقبلت)/١٩٨٦م/ محمد عبده/ ألحان: عدنان خوج.

في لحظة رائعة إنتقل مقام السيكا البلدي من موطنه مصر ليُغنّى في جزيرة العرب بصوت محمد عبده في رائعته المعازيم حيث إنتقل من مقام الرَست على درجة الرَست (دو) الى السيكا البلدي على نفس الدرجة وذلك في الدقيقة ٢٠ في المقطع: ياعيون الكون غضّي بالنظر.

اذاً: السيكا البلدي هو حيلة موسيقية جميلة والتفاف رائع للتلاعب بالسلالم وخداع أذن المستمع، ليس ذلك فقط، فهو سلّم بعذوبة شرقية نَتجَت عن نوتاتٍ تآلفت مع بعضها بطريقة عجيبة وبعمق كبير وبروحية ربمّا أجمل من السيگاه والهزام أيضاً.
من هنا لابدّ من القول أنّ السيكا البلدي لايشبه إلاّ نفسه فلا هو حجازكار ولا هو سيگاه مصور على درجة طبيعية فقط بل هو أعمق من ذلك نضماً وعلماً.

أكاديمياً:

أين يمكن أن نضع السيكا البلدي؟

- هل يوضع مع فروع مقام السيگاه؟! كيف ذلك وهو يستقر على درجة طبيعية (ناتوريل).
- هل يوضع مع المقامات التي تستقر على درجة الرَست أم مع المقامات التي تستقر على درجة الدوگاه أم النَوى...؟؟!
- لو أتينا الى تحليل سلّم مقام السيكا البلدي:

ما هو جنسه الأول (جنس الجذع)؟ هل هو جنس سيكا بلدي؟

ماهو جنسه الثاني (جنس الفرع)؟

بالتأكيد لا توجد إجابة مقنعة تستند الى أُسس علم السلالم والمقامات، فالسيكا البلدي لا هو مقام رئيسي تنطبق عليه قواعد وقوانين المقامات الأساسية ولا هو بالفرعي، وأعتقد أنّ هذا هو أحد أسباب عدم توثيقه في المصادر الأم أو المناهج الموسيقية ولا في مؤتمر القاهرة ١٩٣٢م، فهو سلّم شعبي (بلدي) يحكمه إحساس الملحن والعازف بأروع الجمل الموسيقية الشرقية، وهذا يذكرني بمقام المخالَف في العراق من حيث الفكرة، لكن مقام المخالَف وثّقه العراقييون وثبّتوا نوتاته كعِقدٍ موسيقي (خمس درجات موسيقية) ومازال العمل والتلحين عليه الى يومنا هذا ولدينا الكثير من الألحان على مقام المخالَف، بينما تُرِك العمل بمقام السيكا البلدي على مايبدو ، وأصبحنا بالكاد نحصل على معلومة تخص هذا المقام أو السلّم الرائع.

مسافاته وأبعاده:

بعد الكثير من البحث والتدقيق إتضح أنّ هناك آراءً ثلاثة حول مسافات وأبعاد سلّم السيكا البلدي، وهذا هو سبب آخر لعدم توثيق هذا المقام في الكتب أو تدريسه في المعاهد حيث لايوجد إتفاق على درجاته بل هو غالباً ما يكون إجتهادات تتبع إحساس الملحن أو الموسيقي، وما توصلت اليه هو نتيجة آراء الموسيقيين والأساتذه الكرام الذين سبقوني في دراسة هذا السلّم، وكذلك عن طريق السَماع المتكرر والمقارنات الدقيقة، حيث وجدّتُ أنّ المقطع الأول من السلّم غالباً ما يكون بالضبط مقلوب طبع السيگاه الهزام الأكاديمي وبنفس المسافات المعتمدة من الناحية النظرية والتي هي: ثلاثة أرباع – بُعد – نصف بعد، لكن الإحساس مختلف فالإستقرار أصبح على درجة طبيعية (ناتوريل)، بالإضافة الى أنّ عازف الآلة الوترية أو النفخية سيواجه صعوبة بالغة لإختلاف نقاط وأماكن العَفَق والتي ستختلف كلياً عن المعتاد والمعروف؛ بسبب إختلاف الركوز وإختلاف الكومات أيضا، ومن خلال هذا الإستنتاج نستطيع أن نصنع مقلوب جنس البيات أو مقلوب جنس الصَبا فيصبح الإستقرار على نصف بيمول (كاربيمول)، وكذلك مقلوب مقام

المخــالف كمــا يفعــل بعــض الفنــانين فــي الحفــلات الغنائيــة لأداء المخــالف علــى درجــة صــول أو درجــة لا الطبيعيــة (ناتوريــل) وذلــك بعــد الغنــاء علــى بيــات الصــول أو بيــات لا كــي يحــافظ علــى ســلطنة المســتمعين؛ فيقــوم بقلــب المخــالف فيصــبح ركــوزه طبيعيــاً (مثــل الســيكا البلــدي)، لكــن كمــا ذكــرت أنّ الإحســاس يختلــف قلــيلاً، فهــل نطلــق عليــه إســم البيــات البلــدي أو الصَــبا البلــدي أو المخــالف البلــدي !، وهكــذا بقيــة الســلالم وهــذه هــي قاعــدة وطريقة التقاسيم على سلّم السيكا البلدي بأن تقلب الأجناس رئساً على عقب.

لتسهيل معرفة أبعاد ومسافات السيكا البلدي وليصبح تصويره على أيّـة درجة موسيقية أمراً سهلاً؛ قمتُ بتقسيم السلّم الى مقطعين يُجمعان بجمع منفصل ووضعته على درجة (دو) بحالاته الثلاثة في الجدول أدناه:

الرأي الأول	الرأي الثاني	الرأي الثالث
المقطع الأول	المقطع الأول	المقطع الأول
Do	Do	Do
𝄳 Re	𝄳 Re	𝄳 Re
𝄳 Mi	𝄳 Mi	𝄳 Mi
𝄳 Fa	𝄳 Fa	Fa
المقطع الثاني	المقطع الثاني	المقطع الثاني
Sol	Sol	Sol
𝄳 La	𝄳 La	𝄳 La
Si	𝄳 Si	Si
Do	Do	Do

الأبعاد (من اليسار الى اليمين):

الرأي الأول: ¾ - 1 - ½ - 1 ¼ - ¾ - 1¼ - ½

الرأي الثاني : ¾ - 1 - ½ - 1 ¼ - ¾ - 1 - ¾

الرأي الثالث : ¾ - 1 - ¾ - 1 - ¾ - 1 ¼ - ½

ملاحظـة: قـد يختلـف الهبـوط فـي السـلّم وذلـك بإسـتخدام جـنس الحِجـاز علـى خامسـة السلّم (الدرجة الأولى من المقطع الثاني).

إضـافة الـى هـذه الأبعـاد والمسـافات فـانّ للعـازف أن يتلاعـب بـبعض الكومـات كـأن يخفض النوتـة الثانيـة قليلاً وأن يرفـع النوتـة الرابعـة بعـض الشـئ كمـا ويمكـن للعـازف أن يخفض بعض النوتات الأخرى إذا إقتضت الضرورة اللحنية.

لـذلك نـرى أنّ سـلّم السـيكا البلـدي قـد يختلـف مـن عـازف الـى آخـر، وكـلٌ يتفـنّن ويبـدع بـه حسـب رؤيتـه ومزاجـه اللحنـي وعليـه قـد لايتفـق العـازفون علـى سلّم واحـد ثابـت مطلـق لمقـام السـيكا البلـدي ومـن هنـا نـدرك كـم كـان عمـلاً مضـنياً للموسـيقار محمد عبـد الوهاب والسنباطي في أن يوحّدوا الفرقة الموسيقية على نغمة واحدة.

أخيـراً أقـول ان سـلّم مقـام السـيكا البلـدي صـعب فـي تركيبـه جميـل فـي إحساسـه شـرقي للغايـة مصـري بإمتيـاز يجهلـه موسـيقيون وعـازفون كُثـر، وهـو صـعب الأداء بسـبب قاعدتـه المخالفـة لقواعـد صـياغة السـلالم الموسـيقية ناهيـك عـن الإحسـاس المختلـف المرافـق لهـذا السـلّم كـل ذلـك يتطلـب الكثيـر مـن التمـرين كـي تتقـنه الأصـابع وكـي تعرفـه الأذن وتميزه عن السيگاه العادي أو الهزام.

مقام العَجَم

العَجَـم مـن السـلالم الرئيسـية المسـتعملة فـي الـبلاد الشـرقية، إصـطلاحاً هـو السـلّم الكبيـر (ميجـر) (Major Scale) بكـل قوانينـه، فهـو سـلّم رئيسـي لـبلاد الغـرب أيضـا. العَجـم كدرجـة موسـيقية عربيـة هـو نغمـة سـي بيمـول (♭Si) فـي الـديوان الثـاني مـن السـلّم الموسـيقي العربي.

يتكون سلّم العَجم من جنسين يجمعان جمعاً منفصلاً.
الجنس الأصل: عَجم على درجة الرَست (دو).
الجنس الفرع: عَجم على درجة النَوى (صول).

قاعدة السلّم : صعوداً ونزولاً **1 - 1 - ½ - 1 - 1 – 1 - ½**

وبإحتساب عدد المفاتيح تصبح القاعدة كالآتي: **221 222 1**

- ❖ **عَجم على درجة: دو** **Do Re Mi Fa Sol La Si Do**
صعوداً ونزولاً
- ❖ **عَجم على درجة: صول** **Sol La Si Do Re Mi #Fa Sol**
صعوداً ونزولاً

تطبيقات عربية

أدوار: بِدَعِ الحبيب/ ياعين دموعِك في الغرام تشفيني/ ما كانش ظنّي في الغرام.

طلعـت يامـا أحلـى نورهـا/ زورونـي كـل سـنة مـرّة/ شـايف البحـر شـو كبيـر/ إنْ كنـت أسـامح/ يـادي النعـيم اللـي إنـت فيـه/ أغـداً ألقـاك/ لسّـة فـاكر/ علـى شـط بحـر الهـوى/ أنـا لـك علـى طـول/ رسـالة مـن تحـت المـاء/ فاتـت جَنبنـا/ وحيـاة قلبـي وأفراحـو/ كـان يامـا كـان/ حبيبـي إنـت وروحـي إنـت/ خطرنـا علـى بالـك/ إعتزلـت الغـرام/ حـارة السـقايين/ عـن جَـد بقلـك عـن جَـد / ليلة لو باقي ليلة.

تطبيقات عراقية

مونولوجات عزيز علي:
عِشنا وشِفنا/ القَبول/ منه منه كلها منه/ كل حال يزول/ الراديو/ بغداد.

طالعة من بيت أبوها/ مالي شغل بالسوگ/ منك يا ألاسمر/ هلا بك يالغالي هلا بك/ هذا الحلو كاتلني ياعمّه/ عليك أسأل/ على الميعاد إجيتك/ لو تحب لو ماتحب/ مَرّوا عليّ الحلوين/ ما أندل دلوني/ لو هواكم لو نعيش بلا هوى/ ساعة وأكسر مرايتي/ هذا اللّون عليك يجنّن/ يارايح اللبنان.

عائلة مقام العَجم

مقام عَجم عُشَيران:

هونفس سلّم العَجم، لكن على درجة سي بيمول القرار أي على العَجم عُشَيران.

موَشّحات:

ما لِعَيني أبْصَرت، إيقاع: يورُك سَماعي، يُگرُك، 6/8.

مَنْ لِصَبٍّ في الهَوى، إيقاع: نَوَخت 7/4 .

إجمَعوا بالقُربِ شَمْلي، إيقاع: نَوَخت 7/4.

دور: يا فؤادي ليه بتعشق.

مقام جْهارگاه:

الجهارگاه تعني الدرجة الصوتية الرابعة في السلّم الموسيقي العربي، حيث: جهار أو چار تعني: رابع أو أربعة، و(گاه) تعني المقام أو الدرجة، فهو المقام الرابع أو الدرجة الرابعة.

يقول الأستاذ باهر هاشم الرجب في كتابه **(أصول غناء المقام البغدادي)**: انّ مقام الجهارگاه غير مستعمل ضمن المقامات العراقية.

يتكون الجهارگاه من جنسين منفصلين:

جنس الجذع: عَجم على درجة الجهارگاه (فا).

جنس الفرع : صعوداً: رَست على درجة الكردان (دو جواب).

نزولاً :جنس نهاوند على درجة الكردان والإستقرار على جنس الجذع.

صعوداً	**Fa Sol La♭Si Do Re 𝄳Mi Fa**
نزولاً	**Fa ♭Mi Re Do♭Si La Sol Fa**

تطبيقات

موَشّحات:

باسِمٌ عَنْ لآل، إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.

مُشرِقاتُ الوجُوه، إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.

كَلِّلي يا سُحبُ، إيقاع: سَماعي دارج (دارج) 3/4.

أنتَ سُلطانُ المِلاح، إيقاع: يورُك سَماعي (يُگرُك) 6/8.

أغنيات:

فوق غصنك يا لمونة (فريد الأطرش)/ أهلا وسهلا بالأحباب (طروب)/ صدگوني ما مليتكم (منى العبد الله).

مقام شوق أفزا:
كلمة فارسية معناها مزيد من الشوق.
جنس عَجم على درجة العَجم عُشَيران (سي بيمول قرار) + عِقد نگريز على درجة الكُرد (مي بيمول) أو جنس حِجاز على درجة الجهارگاه (فا).

أي أنّ السلّم هو: عَجم + نگريز بجمع متصل أو: عَجم + حِجاز بجمع منفصل وهذا يذكرنا بسلّم السوزناك الذي ورد ذكره آنفا في عائلة مقام الرَست فهما متشابهان من حيث الفكرة.

صعوداً ونزولاً **♭Si Do Re ♭Mi Fa ♭Sol La♭Si**

تطبيقات عربية
يمامة بيضه (ألحان داود حسني، كلمات: محمد يونس القاضي)/ والله تستاهل ياقلبي/ عن العشاق سألوني/ يا بركة رمضان خليكي/ في يوم وليلة/ المقطع: لابديّ تراضيني من أغنية: إعتزلت الغرام للمطربة ماجدة الرومي.

تطبيقات عراقية
مونولوج الطاوة محروگة.

مقام جان فزّا (جانفزّا):
من المقامات الخاصة ذو تركيبة مستقلة، سُلّمه يستقر على نغمة العَجم عُشَيران بجنس العَجم، لكنّه يبدأ بالجنس الأعلى صعوداً: الصَبا على درجة الدوكاه (ري) وتارة يأخذ جنس الكُرد على الدوكاه أيضاً؛ لذلك يقول عنه الأستاذ والملحّن القدير محمد علي بحري، صاحب الدراية العالية بعِلم المَوَشّحات والموسيقى الشرقية، يقول: أنّه مقام مستقل؛ لأنّه أعطى نكهة مستقلة، فلا هو مقام صَبا ويمكن غناءه مع مَوَشّحات وتلاحين مقام الصَبا، ولا هو عَجم عُشَيران صِرف أو يمكن تضمينه تحت تلاحين مقام العَجم عُشَيران.

تطبيقات
مَوَشّحات:
كيف لا أصبو لمرآها الجميل (فيه إختلاف بين مقام شّوق أفزا ومقام جان فزّا)، إيقاع: أقصاق 9/8.
ليلي من هذا الشِعر، لحن ونظم:محمد علي بحري، إيقاع: كتاكفتي أو المصمودي الكبير 8/4.
قولي بربّكِ من ذا الذي، لحن ونظم: محمد علي بحري، إيقاع: يورُك سَماعي (يُگرُك) 6/8.

مقام سوزْدلارا (سوزدل آرا):
كلمة فارسية معناها: نار المحبوب.
جنس الجذع: جنس عَجم على درجة الرَست (دو).
جنس الفرع: صعوداً: جنس رَست على درجة النَوى (صول) أو بيات على درجة الحسيني (لا).
نزولاً: جنس نهاوند على درجة النَوى.

نلاحظ أنّ السلّم مشابه تماماً لسلّم مقام الجهارگاه لكن على درجة الرَست، فيختلف عن الجهارگاه في درجة إستقراره وكذلك في سيره اللّحني وطريقة عرض الأجناس.
صعوداً:
عَجم على الرَست (دو).
نهاوند على الدوگاه (ري).
عَجم على الجهارگاه (فا).
حسيني أو بيات على الحسيني (لا).

هبوطاً:
نهاوند على الدوگاه (ري).
بيات على الدوگاه أحياناً.
رَست على الرَست أحياناً.

ملاحظة: هناك إختلاف في عائدية مقام السوزدلارا بسبب ركوزه على جنس الرَست أحياناً.

مقام عَجم مُرصَّع:
هو سلّم العَجم على درجة سي بيمول الواطئة (عَجم عُشَيران) مع إستخدام درجة مي كار بيمول (سيگاه) بدلاً من درجة مي بيمول (كُرد) وذلك لإظهار جنس البيات على درجة الدوگاه.

صعوداً ونزولاً **♭Si Do Re ♭Mi Fa Sol La ♭Si**

مقام عَجم طرز جديد:
سلّمه يشبه سلّم مقام النگريز، لكنّ الإستقرار يأتي بجنس العَجم على درجة العَجم عُشَيران (سي بيمول الواطئة). يستعرض من خلال درجاته عدة أجناس:
صعوداً: عَجم على العَجم عُشَيران، جنس حِجاز أو جنس نيشابورك على الدوگاه، نهاوند على النَوى أو رَست على النَوى، نگريز على الكردان.
نزولاً: نگريز على الكردان ، نهاوند على النَوى، كُرد على الدوگاه، عَجم على العَجم عُشَيران.

مثال/ دور: روحي وروحَك في إمتزاج (ألحان داؤد حسني/ غناء أم كلثوم ١٩٣١م

مقام الحِجاز

مقـام شـرقي عربـي أصـيل، يسـمى أيضـاً بمقـام الحِجـاز ديـوان، وهـو مـن السـلالم المسـتخدمة بكثـرة فـي الـبلاد الشـرقية ويعتبـر مـن أعـرق السـلالم والمقامـات الشـرقية، وترجـع التسـمية الـى منطقـة الحِجـاز العربيـة، ونلاحـظ أنّ المستشـرقين مـن الغـرب يسـتخدمون هـذا المقـام للتعبيـر عـن سِـحر الموسـيقى العربيـة، ونسـتطيع سَـماع هـذا واضـحاً فـي الأفـلام الأجنبيـة وموسـيقيي الغـرب إذا أرادوا تنـاول الموسـيقى الشـرقية والعربيـة، ومـا موسـيقى فلـم الرسالة للموسيقار الفرنسي موريس جار إلاّ أحد الأمثلة على ذلك.

يتكون سلّم مقام الحِجاز من جنسين يجمعان جمعاً متصلاً:
الجذع: حِجاز على درجة الدوگاه (ري).
الفرع: صعوداً: رَست على درجة النَوى (صول).
نزولاً: نهاوند على درجة النَوى.

قاعدة السلّم:

صعوداً	**½ - 1½ - ½ - 1 - ¾ - ¾ - 1**
نزولاً	**1 - 1 - ½ - 1 - ½ - 1½ - ½**

بإحتساب عدد المفاتيح تصبح القاعدة هكذا:

صعوداً	**13 12 212**
نزولاً	**221 21 31**

مع مراعاة خفض النغمة السادسة الى ربع تون.

❖ **حِجاز على درجة: ري**

صعوداً	**Re**	**♭Mi**	**#Fa**	**Sol**	**La**	**𝄳Si**	**Do**	**Re**
نزولاً	**Re**	**Do**	**♭Si**	**La**	**Sol**	**#Fa**	**♭Mi**	**Re**

❖ **حِجاز على درجة: صول**

صعوداً	**Sol**	**♭La**	**Si**	**Do**	**Re**	**𝄳Mi**	**Fa**	**Sol**
نزولاً	**Sol**	**Fa**	**♭Mi**	**Re**	**Do**	**Si**	**♭La**	**Sol**

تطبيقات عربية

موَشّحات:

يا غُصَينَ البان، إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.

سَحَرَتنا البَسَمات، إيقاع: مصمودي كبير 8/4.

لَيالي الوَصْل، إيقاع: المربّع 13/4.

ما احتيالي يا رفاقي، إيقاع: أقصاق 9/8.

سَلَّ فينا اللَحظَ هِنديّا، إيقاع: خوش رنگ 17/8.

يا فاتنَ الغِزلان، وحدة كبيرة 8/4 و مصمودي صغير4/4.

برَزتْ شمسُ الكمال، إيقاع: جفته جنبر 48/4.

فَتّاكةُ اللَحْظِ، إيقاع: الأقصاق التركي (ثريا) 5/8.

دور: حبيب القلب عود شوف.

أغنيات مختلفة:

أنا بانتظارك/ بحلم بيك/ عقبالك يوم ميلادك/ قدّك المياس/ بقا عايز تنساني/ منحرمش العمر من عطفك/ البلبل ناغى عا غصن الفل/ أكدب عليك/ ياوحشني رد عليّ/ الحلوة دي قامت/ يامالك قلبي بالمعروف/ حبيبي يانور العين.

تطبيقات عراقية

منولوج: آمان آمان.

فوگ النخل/ هيّا بنا/ مرّوا بنا من تمشون/ يا ويلو الميخاف ربّو/ يَم عيون حرّاگة/ جيت لأهل الهوى/ يايمّه ثاري هواي/ يا الراكب على العبية/ ون ياگلب/ آنا منين/ النوم محرم/ منين إجاني هواي/ گالولي راح ومشى/ شوگي خذاني/ تاببين/ مرّينا بيكم حمد/ يَم داركم/ مجرد كلام/ لا ماني گادر/ حبيبي هواية طوّلت/ عليكم الله سِئلو.

حكاية پستة أو أغنية فوگ النخل (فوگ إلنا خل):

عن الأستاذ الدكتور سيار كوكب علي الجميل عن المؤرخ الدكتور محمد صديق الجليلي (١٩٠٣ - ١٩٨٠م) محدّثاً عن قصة أغنية أو پستة (فوگ النخل) يقول: انّ الأصل في الكلام هو (فوگ إلنا خِل) وليس (فوگ النخل)، ولابدّ لنا أن نسجّل بانّ صاحب الكلمات الأصلية وملحّنها هو الموسيقار العراقي الكبير الملاّ عثمان الموصلي (١٨٥٤ - ١٩٢٣م) الذي لحّن هذه الأغنية في بغداد حيث عاش فيها فترة طويلة من الزمن بعد أن ولد وعاش في مدينة الموصل ومن ثَمّ تنقل بين إسطنبول والشام والقاهرة وإستقر بعدها في بغداد.

وكما هو منقول عن الأستاذ الأذاعي والناقد الموسيقي البارز سعاد الهرمزي المتوفى سنة ١٩٩٨م وكذلك عن الأستاذ والباحث الموسيقي القدير يحيى إدريس (الموصل ١٩٤٥م - بغداد ٢٠٢٠م) انّ أصل الأغنية من التراث الديني الصوفي لحّنها الملاّ عثمان الموصلي المعروف بنزعته الصوفية وانّ مطلعها الأصلي يتغنّى بالعشق الإلهي للمتصوفة حيث يقول مناجياً الله تعالى : فوق العرش فوق - معراج أبو إبراهيم فوق، ثمّ تمّ لاحقاً تحويل القصيدة الى كلام غزلي. هذا الكلام موثّق أيضا في كتاب: الموصل أيام زمان للمؤرخ أزهر سعد الله العبيدي.

وعليه لا أصل لحكاية الشاب الأعزب (الزگرتي) الذي أحب فتاةً تسكن في الطابق العلوي في أحد البيوت البغدادية القديمة فاخذ بالغناء (فوگ إلنا خِل) بمعنى (لنا حبيب فوق) خاصة وانّ البيت الثاني من القصيدة يقول: (والله ما ريده .. باليني بلوى) رغم شيوع هذه الحكاية وإنتشارها بين الناس الاّ انّها تفتقر للبعد التاريخي الموثّق والأكثر دقّة.

المقام الموسيقي لفوگ إلنا خل:

حدثت على الفيس بوك مناقشات عديدة بخصوص مقام هذه الأغنية؛ إستدعتني لأكتب هذه الأسطر كي تتضح المسألة لمن في داخله شك :

● جميل جداً أن نبحث في المقامات لكن يجب أن لا ننسى أن المقامات الموسيقية هي علم السلالم المترابطة مع روح المقام واسلوب الأداء وعليه؛ فإن تحديد مقام أغنية ما، يجب أن تتفق فيه المسائل الرياضية وأقصد بها المسافات الطنينية مع روح المقام، فالمقام يتم تحديده أولاً عن طريق السَمع ويقارن بعد ذلك على الآلة الموسيقية لنرى إن كانت روح المقام تتفق مع المسائل الرياضية للسلّم أم لا ؟

● عنـدما نبحـث فـي مقـام أغنيـة معينـة وأخـصّ بالـذكر الأغـاني التراثيـة والقديمـة يجـب أن نعتمـد علـى الأصـل أوعلـى أقـدم تسـجيل متـوفر، لأنّ بعـض الأغـاني تغيـر اسـلوب أدائهـا عبـر الزمن مثال على ذلك:

أغنيـة يـاعزيز الـروح تغنـى اليـوم علـى مقـام الأوشـار لكـن لـو عـدنا الـى الأغنيـة الأصـلية لوجدناها على مقام البيات.

فوگ إلنا خل مقام حِجاز للأسباب الآتية:

١. أقـدم تسـجيل متـوفر للأغنيـة علـى اليوتيـوب هـي بصـوت قـارىء المقـام العراقـي حسـقيل قصـاب وهـو قبـل نـاظم الغزالـي بمـا يقـارب خمسـين عامـاً أو أكثـر ونجـده يقفـل الأغنيـة علـى مقام الحِجاز.

٢. كثيـراً مـا كانـت تـؤدى أغنيـة فـوگ النخـل (تنزيلـة: فـوگ العَـرش) كمـا أدّاهـا نـاظم الغزالـي وأقصـد بـذلك إسـتقراره علـى رابعـة السـلّم فيتصـور الـبعض أنّهـا أصـبحت نهاونـداً لكـنّ السـبب هـو الدرايـة المقاميـة العاليـة التـي كـانوا يتمتعـون بهـا، فكـانوا يعتمـدون هـذه الحركـة للإنتقـال مـن الحِجـاز العـادي الـى مقـام المَـدمِي الـذي يبـدأ اسـلوبه مـن رابعـة السـلّم وأحيانـا أخـرى للإنتقال من الحِجاز الى مقام الخنبات أو الى مقام النَوى.

٣. الفنـان الأسـتاذ صـباح فخـري يـؤدي أغنيـة فـوگ إلنـا خـل (التسـجيل موجـود علـى اليوتيـوب)، نشـاهد الموسـيقى تبـدأ أولاً بـدولاب حِجـاز ديـوان وهـذا دليـل واضـحٌ علـى مقـام الأغنيـة ويـأتي بعـد ذلـك صـباح فخـري بعـدة أغـانٍ أخـرى بأسـلوب المَـدِلي (الأغـاني المتتابعـة) وذلك يتطلب أن يسلّم أغنية فوگ إلنا خل على رابعة السلّم ليدخل الى الأغنية التي بعدها.

٤. لـو إفترضـنا أنّ أغنيـة فـوگ إلنـا خـل هـي مقـام نهاونـد فهـل يـاترى نسـتطيع أن نقـوم بتقسـيمة نهاونـد ومـن ثـم مـوال نهاونـد ونـدخل بعـد كـل هـذه الأجـواء الـى فـوگ إلنـا خـل؟ هـل ستتقبل أذن المستمع ذلك؟.

الخلاصة:

فوگ إلنا خل هي مقام حِجاز قلباً وقالباً وروحاً وإحساساً.

عائلة مقام الحِجاز

مقام حِجاز عَجمي:

جنس الجذع : حِجاز على درجة الدوگاه (ري).
جنس الفرع: كُرد على درجة الحسيني (لا).
يجمعان بجمع منفصل صعوداً ونزولاً.

أي أنّ السلّم هو نفس سلّم الحِجاز لكن بإستخدام نغمة العَجم (سي بيمول) صعوداً ونزولاً بدلاً من نغمة الأوج (سي كار بيمول)، ولذلك سمّي حِجاز عَجمي.
الأمثلة والتطبيقات لهذا السلّم كثيرة جداً وتشترك مع أمثلة الحِجاز العادي، منها: فوگ النخل/ عين بعين عا الشاطي تلاگينه/ بعد شتريد من عندي.

صعوداً و نزولاً **Re ♭Mi #Fa Sol La ♭Si Do Re**

مقام حِجازكار:

يتكوّن سلّمه من جمع جنسين من الحِجاز بجمع منفصل، وبعبارة أخرى هو سلّم الحِجاز العَجمي سابعته مرفوعة نصف تون.
يصور مقام الحجازكار على درجة الرَست:
الجنس الأول: حِجاز على درجة الرَست (دو).
الجنس الثاني: حِجاز على درجة النَوى (صول).

صعوداً ونزولاً **Do ♭Re Mi Fa Sol ♭La Si Do**

تطبيقات عربية

موَشّحات:
إسْقِني منَ الرّاح، إيقاع: المربّع: 13/4.
نبّه النُدمانَ صاح، إيقاع: نقش الأربعين (هزج 22/4، مدوّر تركي12/4، مدوّر عربي6/4).
ياغزالاً زان، إيقاع: نَوَخت 7/4 .

أدوار: مَليك الحُسن في دولة جماله/ ياما إنت واحشني/ الله يصون دولة حُسنك/ أنا عَشِقتْ/ شَرّف حبيبِ القلب بعد الغياب.

إسأل روحك/ عنوان بيتـنا/ الليلة دُخليتو/ بعترِفلِك انّي بَحبك.
لاتوجد الكثير من الأمثلة الغنائية لمقام الحجازكار؛ وذلك لصعوبة أدائه وتلحينه، لكنّنا نجده في بعض المقاطع أو الكوبليهات من الأغاني مثل مقطع (العيون السود) من أغنية كامل الأوصاف لعبد الحليم حافظ، كذلك في الكوبليه الثاني (ياللي حياتي عشانكم) من أغنية ياحَبايبي ياغاييـين لفريد الأطرش، ونجده في الكوبليه الأخير (توعدني بسـنين وأيام) من أغنية أنا بانتظارك لأم كلثوم.

تطبيقات عراقية

مونولوج: شوباش.

من گايلك تِشري شعير/ هاجن جنوني/ عَدد ما لامَتْ العُذّال/ أنا بدونك (عبد فلك).

مقام شَهْناز:

شهناز كلمة فارسية معناها: الدلال أو: ملكة الدلال، وأيضاً هي إسم الدرجة الموسيقية دو دييز جواب (جواب الزيرگولة).

مقام شهناز هو تصوير لسلّم الحجازكار على درجة الدوگاه (ري)، أي: حِجاز (ري) + حِجاز (لا).

مقام سوزْدِل:

سوزدل كلمة فارسية معناها: محرق القلب.

تصوير لسلّم الحِجازكار على درجة الحسيني (لا)، أي: حِجاز (لا) + حِجاز (مي).

مقام شَد (شَت) عَرَبان:

سلّمه: حجازكار على درجة اليگاه (صول قرار)، أي: حِجاز (صول) + حِجاز (ري)، وبمعنى آخر أو بأداء آخر نقول انّ الشّد عَرَبان هو حِجاز (صول) + عِقد نگريز (دو) أو عِقد نوأثر (دو)، المهم: انّ السلّم نفس سلّم الحجازكار بأبعاده وقاعدته ولكن بسير لحنيّ خاص وشخصية مقامية مميّزة حيث يبدأ العمل به من منطقة الجوابات لإستعراض الأجناس العلوية من السلّم، فنجد أنّه يبدأ عادة من حِجاز النَوى (صول) و نوأثر على الرَست (دو)، وعند الهبوط أحياناً يختلف النزول ليستعرض نهاوند على الرَست (دو)، ومن ثمّ الإستقرار على جنس الأصل وهو حِجاز على اليگاه (صول قرار).

تطبيقات

موَشّح: زارَني المَحْبوُب، إيقاع: مصمودي كبير 8/4.

من الأمثلة الجميلة للشّد عَرَبان: الطقطوقة الفكاهية الناقدة: حاتجَنّ ياريت ياخوانا مارحتش لندن ولا باريس، كلمات: محمود بيرم التونسي (١٨٩٣-١٩٦١م)، ألحان وغناء: زكريا أحمد (١٨٩٦-١٩٦١م).

وكذلك على الشّد عَرَبان:

لأم كلثوم دور: إبتسام الزهر/ لفيروز: بَعثت لك يا حبيب الروح.

ياشجرة الليمون يا عنيّه/ حدِ ينسى قلبو/ حرّمت أحبّك.

مقام زَنْجُران:

مقام شرقي جميل جداً، يسمّى أيضاً بالزنگولاه، بعض الروايات تقول انّ سيّد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣م) هو أول من إبتكر هذا المقام وقام بتلحين دور (في شرع مين) على الزنجران، بينما تقول روايات أخرى انّ هذا المقام موجود قبل سيّد درويش، لكنّ سيّد درويش هو أول من إستخدمه.

يتكون الزنجران من جنسين متصلين:

جنس الجذع: حِجاز على درجة الرَست (دو).

جنس الفرع: عَجم على درجة الجهارگاه (فا).

صعوداً ونزولاً **Do ♭Re Mi Fa Sol La ♭Si Do**

نلاحظ أنّ سلّم مقام الزنجران هو مقلوب سلّم مقام الشوق أفزا من حيث تركيبة الأجناس، بعبارة أخرى نقول انّ الزنجران هو شوق أفزا مقلوب الأجناس.

تطبيقات عربية

موَشّحات:

أيا دارَها بالحَزن، إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.

طَلَعَةَ البَدر المُنير، إيقاع: نيم دور 18/4.

أدوار: في شَرع مين/ هو ده يخلص/ ياحلاوة الدنيا ياحلاوة.

تطبيقات عراقية

شگول على حظي أنا البنية/ عندي هديّة للولف وردة.

مقام حِجازين:

تتابع لجنسين حِجاز يجمعان جمعاً متصلاً، على سبيل المثال: حِجاز (ري) + حِجاز (صول).

صعوداً ونزولاً **Re ♭Mi #Fa Sol ♭La Si Do Re**

مقام النَـهاوَند

النـهاوند مقام شرقي جميل جداً، وهومستخدم بكثرة في موسيقانا وهو مقام عـاطفي فيـه مسحة شجن، أمّا سلّم النـهاوند فهو سلّم شرقي وغربي. نـهاوند إسم مدينـة فـي إيـران، ولـهذا ثمـة إحتمـال بـأن تكون أصول المقام فارسية، والنـهاوند كان معروفاً عند الإغريق؛ لذلك فهو سلّم غربيّ أيضا، عالميـاً هو السلّم الصغير (المانيز) (Minor Scale) بكل قوانينه.

يتكون سلّم النـهاوند من جنسين منفصلين:
جنس الأصل: نـهاوند على درجة الرَست (دو).
جنس الفرع: صعوداً: حِجاز على درجة النَوى (صول).
نزولاً: يتحول جنس الحِجاز الى جنس كُرد.

قاعدة السلّم:

صعوداً	**1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1½ - ½**
نزولاً	**1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1**

وباستخدام قاعدة المفاتيح تصبح القاعدة كالاتي:

صعوداً	**212 213 1**
نزولاً	**221 221 2**

❖ **نـهاوند على درجة: دو**

صعوداً	**Do Re ♭Mi Fa Sol ♭La Si Do**
نزولاً	**Do ♭Si ♭La Sol Fa ♭Mi Re Do**

❖ **نـهاوند على درجة: صول**

صعوداً	**Sol La ♭Si Do Re ♭Mi #Fa Sol**
نزولاً	**Sol Fa ♭Mi Re Do ♭Si La Sol**

تطبيقات عربية

موَشح: فوقَ هاتيكَ الرُبى، إيقاع: مصمودي كبير 8/4.

أدوار: شِربت الصبر من بعد التصافي/ أحب أشوفك كل يوم / لو كان فؤادك يصفى لي/ بعد الخصام.

على قدّ الليل ما يطوّل/ حكيم عيون/ مدام بتحب بتنكر ليه/ بفكر في اللي ناسيني/ بلاش تبوسني في عنيّ/ ليالي الأنس/ علشان مليش غيرك/ ألف ليلة وليلة/ جددت حبّك ليه/ ليلي ونهاري/ رق الحبيب/ غلبت أصالح في روحي/ إنتَ الحُب (ياما قلوب هايمة حواليك)/ ليلة حُب/ موعود معايا بالعذاب/ مغرور حبيبي كثير/ قارئة الفنجان/ أيظن/ زهرة المدائن/ أعطني الناي/ راجعين ياهوى راجعين/ لا إنت حبيبي/ آخر أيام الصيفيي/ كان عدنا طاحونة/ عشنا سوا/ كنا نتلاقى من عشية/ لولا الملامة/ علّي جرا/ حلف القمر/ لو نويت/ قلبي عاشقها/ آه ياتماره/ حنّا السكران/ خذني حبيبي عا الهنا/ عم يسألوني عليك الناس/ قال جاني بعد يومين/ أنا طير في السما/ سيدي منصور/ روحي يا وهران/ لمّا بظمّك عا صديري.

تطبيقات عراقية

عد وآنا عد/ مريّت بديار الولف/ أدير العين ما عندي حبايب/ يالجمالك سومري/ بهيده من تسبگني روحي/ گومي وگفيلي وارفعي الپوشية / دروب السفر (زغيره چنت)/ مَرّة و مَرّة/ غريبة جيتك اليوم/ زيديني عشقا/ بعد الحُب وبعد العِشرة/ عمّي شدعوه متكبره.

مونولوجات عزيز علي: تهنا/ اليحچي الصدگ/ صلّوا على النبي/ دكتور.

ملاحظة: أغنية: بين **العصر والمغرب** وأغنية: **خسارة خسارة،** فيهما روح النهاوند وتتراكورد النهاوند لكن ليستا نهاونداً لإختلاف الإستقرار والركوز فيهما.

عائلة مقام النهاوند

مقام فرحفَزّا:

فرحفزّا أو فرح فَزّه: كلمة فارسية تعني الفرح الشديد، هو أسلوبٌ أدائي وقالبٌ مقامي، يمتاز بإستعراض أجناس أخرى كالعَجم على العَجم عُشَيران (سي بيمول قرار) وكُرد على العُشَيران (لا)، جهارگاه على الجهارگاه (فا)، نهاوند على الكردان (دو جواب) وعليه فانّ مقام الفرحفزّا يختلف عن مقام النهاوند في درجة إستقراره وفي أجناسه وطريقة العمل به.

أما سلّمه فهو:
نهاوند على درجة اليگاه (صول قرار) + كُرد على درجة الدوگاه (ري) صعوداً، ونهاوند على درجة الرَست نزولاً.

هناك من يسمّي الفرحفزّا بمقام النهاوند الكردي المصوّر على درجة صول؛ والسبب هو أنّ الجنس الثاني (جنس الكُرد) يكون صعوداً ونزولاً في سلّم بعض الأغاني والأعمال الموسيقية، وهو ما يُسمّى بالنهاوند الطبيعي (Natural Minor Scale).

انّ نغمة الفادييز (**Fa**$^{\#}$) لا تدخل في تكوين سلّم الفرحفزّا، ومع ذلك نلاحظ أنّها تبقى واضحة عند الإستقرار والتسليم وذلك لاظهار روح النهاوند.

صعوداً ونزولاً **Sol La ♭Si Do Re ♭Mi Fa Sol**

الأمثلة على سلّم الفرحفزّا كثيرة ويشترك البعض منها مع النهاوند الأساس والتداخل الهارموني بين الفرحفزّا والنهاوند ساحر وجميل جداً.

تطبيقات

موَشّح: عَجَباً لغزالٍ (إيقاع: فالس) كلمات وألحان: فؤاد عبد المجيد، غناء عمر فتحي.

يا عَذولي لا تلمني فالهوى قتّال/ يامسافر وحدك/ ياناسية وعدي/ في يوم من الأيام/ تخونوه/ قلبي ومفتاحو/ إن راح منك ياعين/ ياحلو صَبّح ياحلو طل/ يمكن على بالو حبيبي/ العيون السود/ وحشتني عدد نجوم السما/ بكتب إسمك ياحبيبي/ حلوة يا بلدي/ قومي دنرقص ياصبيي/ خمرة الحُب/ أنا في سُكرين/ ياريت فيّ خبيها/ أسمر (أشقر) بشامة/ تجفي وتصل لعداي/ عَل ميمار/ بعدَك بأحلى العمر/ لعيونك إنت يا حلو.

مقام سُلطاني يَگاه:
صعوداً ونزولاً: جنس نهاوند على درجة اليگاه (صول قرار) + جنس حِجاز على درجة الدوگاه (ري).
يمتاز عادة بالبدأ بمنطقة الجواب (الجنس الثاني) ومن ثَمّ الرجوع الى الجنس الجذع.
يسمّى عند الأتراك بمقام: مَلّي سلطاني.

من أجمل الأمثلة على ذلك:
المَوَشّحات: عاطِني بِكْرَ الدِّنانِ/ لمّا بدا يتثنى.
چي مالي والي/ دور: كادني الهوى.

بنت الشلبية/ ليه ليه ياعين.

صعوداً ونزولاً **Sol La ♭Si Do Re ♭Mi #Fa Sol**

مقام بوسَليك:
البوسَليك كلمة فارسية معناها القُبلة الخفيفة أو البوسَة والقصد منها مَسّة أو دوسَة صغيرة.
سلّمه: نهاوند على درجة الدوگاه (ري).

من ألاغاني العراقية على البوسَليك أغنية: **ليل البنفسَج** المصنّفة من أفضل الأغنيات العراقية في سبعينيات القرن الماضي، كتب كلماتها شاعر المعارضة والناقد البارز: مظفر عبد المجيد النوّاب، يقال انّه كتبها في ستينيات القرن العشرين، وهو في سجن نقرة السلمان، سيء الصيت، والواقع في محافظة المثنى (السماوة) الواقعة على الحدود العراقية السعودية، وذلك بعد أن ألقت القبض عليه قوات الأمن الإيرانية (سافاك)، هارباً عبر أهواز العراق في طريقه الى روسيا، فسلّمته الى الأمن السياسي العراقي، وبعد تدخّلات حميدة من أطراف عديدة خُفف عنه حكم الأعدام الى المؤبد.

لحّنها الموسيقار العراقي، مجدد الأغنية العراقية، الفنان: طالب القره غولي، غنّاها صوت الأرض، المطرب الكبير: ياس خضر، ومُنعتْ إذاعتُها من قبل نظام حزب البعث الحاكم آنذاك لأسباب مازال مؤرخو الحركة الفنية في العراق يختلفون حولها. ولم تُعرف الأسباب الحقيقية لكن قيل: أن ليل البنفسَج هو عنوان لمقهى في مدينة ذي قار (الناصرية) كان يرتادها الشيوعيون آنذاك، وقيل أن سبب منعها هو شاعرها المعارض، حيث يقول الناقد الموسيقي عادل الهاشمي: انّ سبب منعها هو مواقف الشاعر مظفر النوّاب المناهضة للنظام الدكتاتوري آنذاك، إختلف النقاد في سبب المنع لكنّهم متفقون على انّ المنع كان من عوامل تخليدها في ذاكرة العراقيين ووجدانهم.

بعيداً عن المغزى السياسي الذي حوته في طياتها ليل البنفسَج، يقول عادل الهاشمي: انّ خصوصية هذه الأغنية تكمن في نقلها أحاسيس بيئة جنوب العراق الى المناخ البغدادي الذي كان مختلفاً على مستوى اللحن والكلمات، ويضيف الهاشمي: انّ إقدام الفنان طالب القره غولي على تلحين أغنية ليل البنفسَج يُعدّ بالمغامرة الفنية نظراً لصعوبة مفرداتها وخشونة صياغتها الشعرية.

إكتملت هذه الأغنية بإبداع الكبار كاتباً وملحناً ومغنياً، فيا ترى من منّا يسمع هذه الأغنية ولا يقف عندها متأملاً صورها الشعرية ناهيك عن ألحانها الشجية والبهية !!؟ قد يكون ما أراد الشاعر أن يوصله الينا هو الحب ممزوجاً بالغربة والوحشة في صورة شعرية غير مسبوقة:

يا طواريك من الظلمة تجيني
جانن ثيابي علي غربة قبل جيتك
ومستاحش من عيوني

رغم التقلبات العاطفية الواضحة بتنوع الإيقاعات تارة والتنقل بين المقامات تارة أخرى، فيأسرنا جمال النهاوند الأخّاذ مع إيقاع المقسوم، ونقع بين الحيرة والحزن في مقام الصبا مع أيقاع الهَجَع العراقي؛ ينتهي ذلك كلّه بإقرار الحب حتى وإنْ كان ضَرباً من الخيال أو اللاشيء، أي: المامش بلهجة جنوب العراق، يبقى طعم الحب وحلاوته محيّراً، وصَفَه الشاعر كليلةٍ من ليل البنفسَج.!!

التحليل الموسيقي:

المقدمة الموسيقية والمذهب:

المقدمة الموسيقية تستغرق أكثر من أربع دقائق، مليئة بجمل لحنية مصاغة بفطرة موسيقية تجسّد إحساساً فنياً جنوبياً رائعاً على نهاوند البوسَليك. يبدأ اللحن بحوار فالت، بدون إيقاع لكنّه موزون، بين الكمنجات في قرار غمّاز السلّم (العشيران - لا قرار) مع آلة القانون المسيطرة في حوارها بجمل مترادفة من النهاوند (متشابهة في صياغتها لكنها مختلفة في درجاتها)، آخرها على ركوز السلّم (دوگاه - ري)، وتعاد هذه الجمل الموسيقية المعبّرة ويعاد الحوار مرتين قراراً وجواباً.

تَعزفُ الكمنجات جملة سوتييه (sautille) وهي ضربات قوس قصيرة ومتكررة بسرعة على قرار السلّم (دوگاه - ري) ممتدّة لأربع دورات إيقاعية (4bars) لإيقاع المقسوم ٤/٤ بسرعة (١٣٠) أي: Allegro وتعني سريع بلغة المترونوم. الحوار هذه المرة مع آلة الأكورديون المسيطرة وبردود من آلة الكيتار التي دخلت مكملة للحوار الموسيقي على نغم النهاوند ويعاد الحوار مرّتين أيضاً. يدخل بعدها إيقاع الزفّة ٤/٤ بسرعة (٨٥) أي: Allegretto والتي تعني متوسط السرعة، كعُرس يبدأ بجملة رَست

بسيطة على درجة دوگاه (ري) تعاد مرّتين ويستمر العُرس بعدها ويعود النغم الى النهاوند فتستعرض الكمنجات زخارف راقصة قراراً وجواباً، ثم يعود اللحن بنا الى إيقاع المقسوم مرة أخرى بسرعته الأولى Allegro لإستئناف الحوار بين الكمنجات وآلة القانون ويظهر تأثير وسيطرة الكمنجات الغاضبة السريعة في الحوار هذه المرة والتي تسلّم في النهاية ببطئ لإيقاع المقسوم بسرعة (٩٥) أي: Moderato متوسط السرعة، والحوار الجديد تقوده آلة الأكورديون تشاكسه الكمنجات بمحبة وثم تسيطر الكمنجات في حوارها ويناغمها الأكورديون مرة والقانون مرة مع توقف الإيقاع لفترة بار واحد أو دورة إيقاعية واحدة مع كل مداخلة. كل الجُمل السابقة هي على نغم البوسَليك (نهاوند ري) بإستثناء جملة الرَست. ينتقل الحوار بعد ذلك الى ذروته على إيقاع اللف أو الملفوف بنفس السرعة (٩٥) Moderato لتتفق تحته جمل الأكورديون تحاكيها الكمنجات بنعومة متفقة ومكملة وتتبادل الآلات الأدوار وتعاد هذه الجمل أربع مرات الأخيرة بإيقاع المقسوم، تهبط بعدها الكمنجات ممهدة ومسلمة لإيقاع الوحدة بجملة تسليم تعاد أربع مرات على أساس أو ركوز نغم البوسليك (دوگاه - ري) وبسرعة (٩٢)، كل هذا قبل أن يدخل الفنان ياس خضر معبراً عن وجدان الشاعر فقول:

ياطعم - يا ليلة من ليل البنفسَج (تبدأ من درجة: فا- جهارگاه).
يا حلم - يا مامش بمامش (ركوز على الحسّاس (دو دييز) - زيرگولة).
طبع گلبي من طباعك ذهب (إستقرار).

تعاد هذه الثيمة ثلاث مرات، حيث فيها خلاصة الصراع العاطفي في وجدان الشاعر، وكذلك لنشعر بمدى أهمية وقدسية الحبيب لدى الشاعر بقوله: طبع گلبي من طباعك ذهب.

ثم يتحول الإيقاع الى المقسوم وبنفس السرعة فيقول :
ترخص وأغليك وأحبك (تعاد ثلاث مرات).
كل ما سبق من كلام هو على الجنس الأول من نغم البوسَليك (ري - مي - فا - صول).

ينقلنا إحساس الملحن نقلة نغمية غريبة مهّد لها الرائع طالب القره غولي بتكرار الجملة السابقة (ترخص وأغليك وأحبك)؛ كيف لا وهو المُسمّى بمنجم النغم:
النقلة أتت سيگاه هزام على نغمة فا كار دييز (نيم حِجاز) بقول:
أنا متعود عليك هواي - ياسولة سَكتّي (بإيقاع الوحدة ثم الى المقسوم).
يستمر المقسوم على سرعته، ويقول:
يا طواريك من الظلمة تجيني (تبدأ من درجة: فا كار دييز).
ثم ينتقل بنا اللحن وهو في تصاعده الى نغم البيات المُحلّى أحياناً بنغم الصّبا على درجة الحسيني (لا) فيقول:
چانن ثيابي علي غربة گبل جيتك ومستاحش من عيوني (إيقاع وحدة).

والمتني وعلى المامش علمتني (إيقاع مقسوم).
أنا حب هوايه گبلك ذوباني: تعاد ثلاث مرات.

ذوباني الأخيرة: تهبط وتستقر على درجة دوگاه (ري) وتأتي الكمنجات ويلحقها الأكورديون لتكمل إستقرار سلّم البيات على درجة عشيران (لا قرار)؛ ليكتمل مذهب القصيدة معلناً الذوبان والإستسلام لحالة الحب.

الكوبليه:

على إيقاع الهجع العراقي ٤/٤ بسرعة (١٤٠) Allegro يبدء صولو الكوبليه على نغم البيات على درجة الحسيني - لا؛ ليُكمل الإحساس الذي توقف عند نهاية المذهب، ثم يدخل ياس خضر لكن على مقام أو نغم الصَبا مقارناً بينه وبين الحبيب، فيقول:

شـلون أوصـفك وإنـت كهرب
وأنا گمرة عيني دمعة ليـل ظلمة
شلون أوصفك وإنت دفتر وأنا چلمة

ينتهي هنا إحساس الصَبا الحزين والذي كرّره المطرب عدة مرات لتأكيد الحالة فتأتي بعدها الكمنجات لتوقف هذا الشعور مُمهّدة لبيت شعري آخر واصفاً حبيبته فيه باللامبالاة تجاه المحبوب وعدم السُهاد ولا السَهر، لا بل هو في غفوة كغفوة النهر في صفائه وهدوئه، يجسّد القره غولي هذه الصورة الشعرية المميزة بإحساس موسيقي آخر فينقلنا الى أجواء جديدة من الفضاء النغمي وهو إحساس الحِجاز والبادية ممزوجاً بفخامة جنس الرَست وهو ما يُسمّى بمقام السوزناك، مع مصاحبة أيقاع الوحدة بسرعة (٩٢)، فيقول:

ياللي ماجاسَك فكر بالليل (حِجاز على درجة حسيني - لا).
ما جاسَك سَهر (نگريز على درجة نوى - صول).
ياللي بين حواجبك غفوة نَهر (رَست على درجة دوگاه - ري).

ويستمر الشاعر بوصف الحبيبة فيصف عيونها بلون السماء ويخشى أن يوقضها حتى ولو بكلمة غزل أو كلمة أحبك، فيقول والنغم مازال في جنس الرَست مع إيقاع المقسوم:

ياللي جَرّة سِـما بعيـنك
أخـاف أفزّزها من أگـلك
آنا أحبـك آنا أحبـك

أيقن الشاعر بعد أنْ أعطى كل ما في وجدانه من مشاعر نقية خالصة، أيقن انّ مشاعره لا تتعدى حدود ما كان يشعر به في البدأ من طعم بل خيال وحلم وأنه لم يجني شيئاً من هذا الحب الغريب سوى الصفر بداية ونهاية بقوله: مامش بمامش وللمامش.

يجسد القره غولي هذه اللحظات المؤلمة فيبطئ إيقاع المقسوم الى (٨٠) كرجُلٍ يمشي بهدوء تام صفر اليدين والقلب، فتطغى أجواء جنس الحِجاز على درجة حسيني - لا كجنس أعلى لمقام الهزام على درجة الفا كار دييز بحالة من الفراغ العاطفي؛ فتشترك الكمنجات والأكورديون والقانون كي توثق هذه الحالة؛ لكنّها تقلبات القلب والمشاعر والتي عهدناها في وجدان الشاعر والتي تأبى من شغفها الاّ أن تبقى في حب مستمر رغم كل شئ؛ فيدخل المطرب معلناً حالة الفراغ لكنه رغم كل شي يصف المحبوب بميزان الذهب المعروف بدقته، حتّى وإن غشّه فهو محبٌ له، فيسرع الإيقاع الى الملفوف الراقص بسرعة (٨٠)، فيقول:

مامش بمامش وللمامش ياميزان الذهب وتغش وأحبك (هزام فا كار دييز).

ثم ينتقل الى نغم الصَبا مرة أخرى متغزلاً بجمال حبيبته، وأنّ حسنها وجمالها قد شغفه بل هو وحده من أصابه بالصداع والدوخة، فيقول:

وأرد أگّلك فَرني حسنك يا بنفسج
وإنت وحدك دوختني يا بنفسج
وعلى حبك آنا حبيت الذي بحبهم لمتني

تدخل الكمنجات هابطة من نغمة لا (حسيني) الى نغمة ري (دوگاه) لترجعنا الى نهاوند البوسَليك، فيقول الشاعر مرة أخرى بعد أن أيقن انّه لا مفر من هذه العاطفة ومهما كانت الأعذار ومهما كانت الظروف ومهما كان رأي الآخرين، أحبك:

يا يا يا يا طعم - ياليلة من ليل البنفسج
يا عذر عذرين يا شنهي وأحبك
يا يا يا طعم

الغريب أن كلمة: يا طعم، الأخيرة أتت على جنس الرَست ! أي انّ الأغنية بدأت بمقام النهاوند وختمت بمقام الرَست وليس كما هو معتاد في أن تقفل الكلمات على النغم الذي بدأت به، ربما أراد الملحن بذلك أن يبقينا في حيرة موسيقية مفتوحة كما هي حيرة المشاعر والكلمات في ليل البنفسج!؟

تعود الكمنجات من جديد بجملة سوتيية (sautille) على درجة ري في قرار السلّم (دوگاه) بشكل فالت بدون إيقاع، فتتخللها آلة الكيتار بجمل حزينة حائرة ومع آلة القانون التي تختم على درجة ري في جواب السلّم (محيّر)، فجاءت القفلة متفقة مع كل شي لحناً وكلماتٍ.
(ملاحظة: السُرَع المذكورة تقريبية).

مقام نهاوند مُرصَّع:

صعوداً ونزولاً: نهاوند على درجة الرَست (دو) + حِجاز على درجة الجهارگاه (فا).
من الأمثلة لهذا السلّم: علّمني الحُب، للمطربة الراحلة صباح.
يا روحي جذّاب الهوى للفنان الكبير حسين نعمة.
لَجلْ عينـچ يا غيدة، للراحل الكبير الفنان سعدي البياتي.

صعوداً ونزولاً **Do Re ♭Mi Fa ♭Sol La ♭Si Do**

مقام عشاق مصري:

بجمع منفصل:

صعوداً: نهاوند على درجة الدوگاه (ري) + بيات على درجة الحسيني (لا).
نزولاً: يتحول جنس البيات الى جنس كُرد وذلك بإستخدام نغمة العَجم (سي بيمول) بدلاً من نغمة الأوج (سي كاربيمول)، ثم يأتي الإستقرار على جنس النهاوند.

صعوداً **Re Mi Fa Sol La ♭̸Si Do Re**

نزولاً **Re Do ♭Si La Sol Fa Mi Re**

تطبيقات

موَشّح: مُنيَتي عَزّ إصْطِباري، إيقاع: المُحَجّر 14/4.
دور: القلب في ودّك مشتاق.
طقطوقة: حَسدوني وباين في عنيهم.
الأغاني: أمانه عليك ياليل طوّل/ على رمش عيونها/ بتونس بيك.

مقام نهاوند طرز جديد:

صعوداً ونزولاً: جنس نهاوند على درجة الرَست (دو) + جنس عَجم على درجة النَوى (صول).
ملاحظة: هذا السلّم يسمّى في العراق (طور الصُبّي)، أو مود (mode) كما يسمّى بالإنگليزية، وهو طور ريفي عراقي يستعمل في الجنوب، مثل الأغاني : نخل السماوة/ ياناس دلّوني درب الحبيب منين، يستخدم هذا السلّم في الموسيقى المصرية والشرقية عامة وفي الموسيقى الغربية أيضاً.

مقام نَوى:

النَوى: لغةً تعني الفراق، إصطلاحاً هو إحدى السلالم الموسيقية المستعملة في البلاد الشرقية، وقد وردت أبعاده في كتاب الأدوار لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي وهو أول من ذكره، وكان موجوداً عند الإغريق أيضاً، لكن سلّم النَوى إختلف من مكان الى آخرعبر الزمن.

مقام نَوى عراقي:

الجنس الأول : نهاوند على درجة النَوى (صول).

الجنس الثاني : بيات على درجة المحيّر (ري جواب).

من المهم أن نعلم أنّ قارئ المقام يقوم بتحرير مقام النَوى العراقي بجنسين، الأول: نهاوند على النَوى (صول)، الثاني: بيات على الدوگاه (ري قرار).

نلاحظ أنّ تركيبة مقام النَوى مشابهة تماماً لتركيبة مقام العشاق المصري مع إختلاف درجة الركوز وطريقة الأداء، حيث أن أداء جنس البيات في العشاق المصري يكون في أعلى السلّم أي صعوداً، بينما يكون أداء البيات في مقام النَوى في أسفل السلّم أوهبوطاً، ومن الجدير بالذكر انّ نغمة الفادييز ($Fa^{\#}$) تؤخذ في الموسيقى المصاحبة لمقام النَوى العراقي ولا تؤخذ عادة في الغناء، وأفضل مثال لهذا المقام هو پستة (يا زارع البزرنگوش).

من الأغاني الريفية الحديثة المشابهة: گلب ما مال للغير، للمطرب: رعد الناصري/ الله وكيلك محّد بديلك، للمطرب سيف عامر/ أغنية: معلش، للفنان حمزة نمرة.

بعض المصادر تعتبر أنّ مقام النَوى العراقي يرتكز على درجة الرَست وليس النَوى.

حكاية پستة يا زارع البزرنگوش:

في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين كان أصحاب الوجاهة من أهل بغداد يعقدون مجالس سمرهم في بيوتهم وكان يحضر تلك المجالس وجوه مختلفة من عَليّة القوم من ذوي الفن والعلم والأدب والسياسة حيث كانت تتخلل هذه المجالس فترات جميلة من العزف والمقام والپستات البغدادية، أحد هذه البيوت بيت بغدادي تطل إحدى واجهاته على النهر ومدخله يؤدي الى زقاق ينفذ الى شارع الرشيد وكان ذلك البيت يحتوي على حديقة مزدانة بالأزهار والورود وكان صاحب الدار من وجهاء بغداد يقال انّه المرحوم عبد المجيد چلبي الملقب بـ (عبد المجيد قرَه علي).

في إحدى الامسيات وعندما إجتمع الجُلاّس في تلك الدار حضر أحد الأصدقاء الذي كان قد سافر الى إسطنبول فرحب به صاحب الدار وأبلغه الصديق أنّه قد أحضر معه هدية جميلة وأخرج من جيبه كيساً صغيراً وبدأ ينثر محتوياته في حديقة الدار

وإستغرب صاحب الدار متسائلاً عن هذه البذور؟ فأجابه: هذه بذور البزرنگوش (البردقوش) وهو نبات جميل ومعمّر ذو أزهار ورائحة عطرة فقال له صاحب الدار: يا صديقي يا زارع البزرنگوش إزرع لنا حنّه لأنّ الشيب قد غزا رؤوسنا، وصادف أنّ الفرقة الموسيقية وقارئ المقام كانوا منصتين فأعجبهم الكلام وراحوا يغنّون: يا زاع البزرنگوش إزرع لنا حنّه، وإستمروا في الغناء وفي كل مرة كانوا يضيفون الى الپستة كلاماً جديداً الى أن أخذت الپستة شكلها النهائي وأخذ الناس يرددونها في الجلسات وفي المقاهي والحفلات.



صورة لنبات البزرنگوش (البردقوش)

مقام خَنَبات:

مقام خَنَبات مقام لحني غناسيقي من قوالب المقام العراقي، يطلق عليه البعض: مقام الغُربة، سلّمه الفرحفزّا على النَوى (صول)، يمكن تصويره على أية درجة موسيقية أخرى، لكنّه يُصوّر عادة على درجة الكردان (دو جواب)؛ لتاتي مياناته أو صيحاته بأجمل صورة.
يغنى مقام الخَنَبات بالشعر العربي الفصيح.

موسيقاه الجميلة التي تعطيه هويته بإمتياز، خاضعة لإيقاع اليُگرُگ العراقي 12/4.
التحرير يكون من حسّاس المقام (subtonic) أي: النغمة السابعة من السلّم.
التسليم أو التسلوم يكون بجنس البيات على درجة الدوگاه (ري قرار).

يعود مقام الخَنَبات وحسب امّهات الكتب الى مقام النهاوند أو مقام النَوى؛ حيث تكون جُمَله الموسيقية صعوداً على النهاوند فرحفزّا، وهبوطاً على جنس البيات أسفل السلّم والإستقرار أيضا على البيات مما يعطي سَيَره اللحني عذوبة وخصوصية؛ لذلك يقول المنظرون: الخَنَبات أتت من: خانة من البيات. وهناك من يؤدي الخَنَبات فقط بجمل لحنية على سلّم الفرحفزّا فيطلقون عليه: خال من البيات.

في كلتا الحالتين أقول: مقام الخَنَبات مقام يلامس الروح؛ لجمال موسيقاه وبراعة أدائه، وقد يشابه مقامات أخرى من حيث التركيب، لكنّه يختلف في اسلوب وطريقة العرض وفي الركوز أو الإستقرار.

نظرياً:

- سلّم الخَنَبات هو مقلوب سلّم العشاق المصري : جنس نهاوند + جنس بيات بجمع منفصل صعوداً ونزولاً، بينما يأتي جنس البيات في مقام الخَنَبات أسفل السلّم .
- سلّم الخَنَبات هو سلّم البيات : جنس بيات + جنس نهاوند بجمع متصل صعوداً ونزولاً.
  الاختلاف هو أنّ مقام البيات لا يستعرض روح النهاوند كما هو الحال في مقام الخَنَبات، بل يكون جنس البيات وإحساس البيات هو الغالب على طول السّير اللحني.
- سلّم الخَنَبات هو نفس سلّم مقام النَوى العراقي من حيث التركيب: جنس نهاوند + جنس بيات بجمع منفصل صعوداً ونزولاً، الاّ أن مقام النَوى العراقي يأتي ركوزه واستقراره على جنس النهاوند بينما يكون إستقرار مقام الخَنَبات على جنس البيات.

القطع والأوصال الداخلة في اسلوب مقام الخَنَبات:
قطعة اليتيمي: صيحة أو ميانة فرحفزّا تتكرر عدة مرات .
قطعة دشْت العرب: صيحة أوشار تستقر على درجة الكاربيمول في جنس البيات.
قطعة جنس البيات عند الركوز.

تطبيقات

أغنية چلچل عليّ الرمّان: تعتبر من أغاني مقام البيات وتغنّى بعد مقام البيات ومقام الخَنبات، كما أجاد قراءة هذا المقام كبار القراء مثل أحمد زيدان ورشيد القندرچي ومحمد القبانچي ويوسف عمر، كما إستطاع الفنان كاظم الساهر، بمحاولة منه، أداء مقطع من مقام الخَنبات وإعادته الى الأذهان وذلك بموال:

بعدتم عن العينين فازداد حُبّكمُ ----- وغبتم وأنتمْ في الفؤادِ حُضورُ
فجودوا بوصلٍ فالزمانُ مفرّقٌ ----- وأكثرُ عُمرُ العاشـِقينَ قصيرُ

مقام نهاوند كبير:

يتكون من جنسين من النهاوند بجمع منفصل، أي: نهاوند (دو) + نهاوند (صول).

صعوداً ونزولاً **Do Re ♭Mi Fa Sol La ♭Si Do**

التصنيف الغربي لسلّم النهاوند:

يقسم سلّم النهاوند (الماينر) عالمياً الى ثلاثة سلالم رئيسية:

١. سلّم النهاوند الطبيعي (Natural Minor Scale):
جنس نهاوند + جنس كُرد بجمع منفصل صعوداً ونزولاً.

٢. سلّم النهاوند الهارموني (Harmonic Minor Scale):
جنس نهاوند + جنس حِجاز بجمع منفصل صعوداً ونزولاً.

٣. سلّم النهاوند اللّحني (Melodic Minor Scale):
بجمع منفصل:
جنس نهاوند + جنس عَجم صعوداً.
جنس كُرد + جنس نهاوند نزولاً.

خُسارة خُسارة فراقك يا جارة
من فيلم فتى أحلامي إنتاج عام ١٩٥٧م
كلمات: مأمون الشناوي، ألحان: بليغ حمدي، غناء عبد الحليم حافظ

تحليل موسيقي لمقام الأغنية:

- عند سَماعنا للمقدمة الموسيقية (الصولو) نجد انّ النهاوند هو النغم الأساس.
- من المعلوم انّ تحديد مقام أو نغم أغنية ما يكون بالإعتماد على دخول المطرب في الغناء (الكلام) وعلى القفلة وليس على الصولو، فلو طرحنا مثالاً أغنية: فكروني لأم كلثوم مقامها هو الرَست وليس النهاوند الذي يبدأ به الصولو أوالمقدمة الموسيقية التي قد تطول وقد تقصر.

- نأتي الآن الى عبد الحليم وهو يدخل في الأغنية ويقول: خسارة خسارة، على النهاوند، بشكل واضح لكنّ اللازمة الموسيقية تأتي بشكل مختلف وخارج عن السلّم فهي ليست ضمن جنس الحِجاز ولا هي من جنس الكُرد وهما كما ذكرنا آنفاً من صميم قالب سلّم النهاوند. على العموم، لنستمر ونستمع لعبد الحليم وهو يكمل ويقول: عنيّا بتبكي عليكي بمرارة، هنا تأتي عُربة الفا دييز وقد تمتد العُربة أكثر لتأخذ درجة الـ (لا) ويدغدغ جنس الحِجاز آذاننا فيُسَمّى السلّم في هذه الحالة: سلّم نهاوند مُرَصّع على درجة الرَست (دو) وهذا يذكرنا بأغنية المطربة صباح: علّمني الحُب.
الى هنا لا توجد مشكلة فكلّ شي مطابق لقواعد السلالم والأنغام.

يكمل العندليب الغناء فيقول في نهاية المذهب: خسارة خسارة فراقك ياجارة.
قد يتوقع الموسيقي أنّ عبد الحليم سيقفل هنا عند كلمة (ياجارة) بإعتبارها نقطة ركوز المقام (دو)، لكن المفاجأة هي أنّ العندليب قفل المذهب بإضافة كلمة (خسارة) مرة أخرى وذلك بالنزول الى درجة (لا) التي تحت السلّم وقفل عندها ...!!

- نلاحظ أنّ هذه اللازمة الموسيقية والتي هي خارج سلّم النهاوند والتي هي مستقطعة من جنس العَجم كما في سلّم نهاوند طرز جديد، تتكرر في الأغنية حتى باتت مسيطرة على إجمالي ميلودي المذهب وليس ذلك فقط بل أتت القفلة عليها ايضاً.

- يستعمل العَجم في نهاوند الطرز جديد وفي النهاوند اللحني (Melodic Minor) لكن قفلة الأغنية أو اللحن تكون على جنس النهاوند من السلّم، أي على درجة الركوز الإعتيادية، كما فعل ذلك الفنان أحمد عدوية في مقطع فيديو له (موجود على اليوتيوب) وهو يغنّي خسارة خسارة، أنهاها على النهاوند.

إذاً، ماتزال لدينا مشكلة القفلة أو نهاية الأغنية التي لم تأت على أي سلّم معتاد ضمن القواعد المعروفة للسلالم أو الشروط النغمية للمقامات الموسيقية.

وعليه: في مثل هذه الحالة وبإعتبارها ليست العمل الغنائي الوحيد الذي يواجه هذه المشكلة في التصنيف السلّمي للمقام، نقول:

أنّ أغنية خسارة خسارة لعبد الحليم هي: من روح النهاوند وبأجواء النهاوند لكنها علمياً وحسب الأسس والقواعد ليست نهاونداً.



صورة لعبد الحليم وهو يغنّي خسارة خسارة

مقام الصَبا

من المقامات الشرقية الأصيلة، ذو حزن وحسرة لا ينافسه مقام آخر في هذا المجال؛ فهو من المقامات المؤثّرة والمترجِمة للمعاناة، لذلك يسميه البعض: المقام الباكي، والصَبا لغة: هو الريح الهابة من نحو مطلع الشمس، وصَبا بمعنى: حنّ وتشوّق.
يتكوّن سلّم الصَبا من جنسين يجمعان جمعاً متداخلاً أي مشتركاً.

الجنس الأول: جنس صَبا على درجة الدوگاه (ري).
الجنس الثاني: جنس حِجاز على درجة الجهارگاه (فا).
من ذلك نرى أنّ سلّم الصَبا سلّم ناقص اذ لا ينتهي بجواب نغمة القرار وهذا يعطي خصوصية نظرية وعملية لهذا المقام المختلف.
يمكن تكوين سلّم الصَبا بطريقة أخرى، بجمع منفصل:
صعوداً: جنس صَبا على درجة الدوگاه + جنس صَبا زمزم على درجة الحسيني.
نزولاً: جنس كُرد على درجة الحسيني والإستقرار بالعودة الى جنس الجذع.

قاعدة السلّم:

صعوداً	**¾ - ¾ - ½ - 1½ - ½ - 1 - ½**
نزولاً	**1 - 1 - ½ - 1½ - ½ - ¾ - ¾**

بإحتساب عدد المفاتيح تصبح القاعدة :

صعوداً	**21 13 12 1**
نزولاً	**22 13 11 2**

مع مراعاة خفض الدرجة الثانية في السلّم.

❖ **صَبا على درجة: ري**

صعوداً	**Re ♭̸Mi Fa ♭Sol La ♭Si Do ♭Re**
نزولاً	**Re Do ♭Si La ♭Sol Fa ♭̸Mi Re**

❖ **صَبا على درجة: صول**

صعوداً	**Sol ♭̸La ♭Si ♭Do(Si) Re ♭Mi Fa ♭Sol**
نزولاً	**Sol Fa ♭Mi Re ♭Do(Si) ♭Si ♭̸La Sol**

تطبيقات عربية

موَشّحات: أهوى قَمَراً، إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.

غُضّي جُفونِك، إيقاع: أوفر مصري 19/4.

دور: قلبي عِرف معنى الأشواق.

هوّ صحيح الهوى غلاّب/ الكوبليه الأول من أغنية: لسّه فاكر/ سلامات ياحبيبنا يا بلديات/ يا بهيّة وخبريني/ مقادير/ البراگع/ الأماكن/ أبيك بجنبي الليلة/ لا تلعب بالنار.

تطبيقات عراقية

آنا من أكولن آه/ يا الولد يابني شلون/ دمبلم يابو الحساوية (يمّه زوجيني)/ سودة إشلهاني/ غريبة من بعد عينچ/ سلّم دسلّم سلّم عليهم/ عا الهودلك/ آني من يسأل عليّ/ حرَگت الروح/ يا أمّي يا أم الوفا/ والله واحشني موت.



الفنان يحيى حمدي، صاحب أغنية: آني من يسأل عليّ/ مقام صَبا

عائلة مقام الصَبا

مقام صَبا زَمزَم أو (صَبا زمزمة):

مقام شرقي حزين، يصاحب مقام الكُرد عادة.

سلّم الصَبا زمزم هو نفس سلّم الصَبا صعوداً ونزولاً بفارق بسيط، وهو جعل البعد الطنيني بين الدرجة الصوتية الأولى والثانية نصف تون بدلاً من ثلاثة أرباع التون.

صَبا زمزم على درجة: ري

صعوداً	**Re ♭Mi Fa ♭Sol La ♭Si Do ♭Re**
نزولاً	**Re Do ♭Si La ♭Sol Fa ♭Mi Re**

تطبيقات:

الأغاني على مقام صَبا زمزم كثيرة لكنّ أكثرها تشترك مع تطبيقات وأمثلة مقام الكُرد وذلك حين يأتي سلّم صَبا زمزم كزخارف أو تحويل عرَضي من مقام الكُرد الى مقام صَبا زمزم والعودة الى مقام الكُرد ثانية ونرى ذلك واضحاً في الكثير من الأغاني العراقية والعربية.



ليلى مراد تغني: يا بهية وخبريني/ مقام صَبا (من فيلم:سيّدة القطار)

مقام الكُرد

مقـام مشـهور جـداً، جـذوره فارسـية، معـروف بميلـه الكبيـر الـى العاطفـة ويمكـن أن يعبّـر عـن الكثيـر مـن الأحاسـيس، وانّ معظـم الأغـاني الحديثـة تعتمـد عليـه كسـلّم موسـيقي؛ لبساطة التعامل معه.

يتكوّن من جنسين يجمعان جمعاً منفصلاً صعوداً ونزولاً.
ألاول: جنس كُرد على درجة الدوگاه (ري).
الثاني: جنس كُرد على درجة الحسيني (لا).

ملاحظـة: بالإمكـان إحتسـاب الجـنس الثـاني نهاونـداً علـى النُـوى (صـول) بجمـع متصـل صعوداً ونزولاً.

قاعدة السلّم : صعوداً ونزولاً **1 - 1 - ½ - 1 - 1 - 1 - ½**

بإحتساب عدد المفاتيح تصبح القاعدة: **22 21 122**

- ❖ **كُرد على درجة: ري** **Re ♭Mi Fa Sol La ♭Si Do Re**
  صعوداً ونزولاً
- ❖ **كُرد على درجة: صول** **Sol ♭La ♭Si Do Re ♭Mi Fa Sol**
  صعوداً ونزولاً

تطبيقات

عربية:

أهـون عليـك/ النـوم يـداعب عيـون حبيبـي/ دور: أنـا هويـتُ وإنتهيـت/ عشـقت روحـك /إمتـى الزمـان/ إنـت عمـري/ أمـل حيـاتي/ عـودت عينـي علـى رؤيـاك/ ياظـالمني/ حيـرت قلبـي معـاك/ المقطـع: وصـفولي الصـبر مـن أغنيـة: دارت الأيـام/ الربيـع لفريـد الأطـرش/ حاجـة غريبـة/ توبـة إنْ كنـت أحبـك/ أول مـرّة تحـب يـاقلبي/ بتلومـوني ليـه/ جبّـار/ كامـل الأوصـاف/ **ليـه خلتنـي أحبـك**/ نسّـم علينـا الهـوى/ إديـش كـان فـي نـاس/ سـألتك حبيبـي/ أنـا لحبيبـي/ حبيتـك وبـداري عليـك/ وحشـني حقيقـي/ الليلـة ياسـمرة/ طلّـت الحلـوي (زينـة)/ يسـمعني حـين يراقصـني/ يابنـت السـلطان/ عشـگك عـذاب وهنـا/ ياغايـب ليـه ماتسـأل/ لامـوني اللّـي غـارو منّـي/ يـا سـاكنة الفـوگ إنزلـي/ صـبري عليـك طـال/ مـا تخـافيش أنـا مـش ناسـيكي/ ياطيـب القلـب/ غريبـة النـاس/ أمّانيـه/ كـلام النـاس/ سـلف وديـن/ فقـدتك يـا أعـز النـاس/ والله مـا يسـوى/ وبحبـك وحشـتيني/ غيـرك مـا بختـار/ إنـتَ معلّـم/ إنـتِ باغيـة واحد/ يُمّه الحُب يُمّه (باسلوب فرقة تكات).

ملاحظـة: أغنيـة: ليـه خلتنـي أحبـك، مـن كلمـات مـأمون الشـناوي وألحـان كمـال الطويـل، مـن الأغنيـات المختلـف عليهـا مقاميـاً؛ فهنـاك رأي آخـر بـأنّ مقامهـا الموسـيقي هـو العَجـم. لكنّـي أرى أنّ إحسـاس العَجـم فيهـا هـو جزئـي وطـارئ بينمـا يسـيطر إحسـاس الكُـرد علـى أغلب اللحن كما أنّ قفلة الأغنية واللحن أتت على الكُرد.

أغنيـة: أهـواك لعبـد الحلـيم حـافظ ، ألحـان محمد عبـد الوهـاب: أيضـاً فيهـا إخـتلاف بـين مقـام الكُرد ومقام العَجم لكن الغالب هو الكُرد.

عراقية:

أحـاول أنسـى حبّـك/ أريـد الله يبـيّن حـوبتي/ لـو گتلـك حبيبـي عينـي فـدوة/ أتوبـه مـن المحبـة/ خطـار إجانـا العشـگ/ الردتـه سـويته/ علـى المحبـوب ودونـي/ محـروس مـن عـين البشـر/ مدرسـة الحُـب/ إسكت يكفينـي جرحـك/ مثـل النـاس/ تسـأليني لـيش أحـبچ/ شـلّك علـيّ يـازمن/ يـاگلبي لـيش تحيرنـي/ حـايرة/ يامـا لامـوني ولامـوه/ علمينـي شـلون أنسـى/ گلـب گلـب/ العـب علـيّ العـب/ أضـعف گـدامك بـس إنـت/ ويـن إنـت عـن عينـي إبعـدت/ أسـأل أنـا يـاطير/ جايـب هالقساوة منين/ أشوفك وين يامهاجر/ ياطير يامسافر له/ أحبه كولش.



الفنانة: أمل خضيّر تغني: أحاول أنسى حبك/ مقام كُرد
(الصورة من مهرجان الدوحة السادس ٢٠٠٥)

عائلة مقام الكُرد

مقام لامي:

مــن المقامــات الشــرقية العذبــة المحَببــة للــنفس وهــو مقــام عراقــي بإمتيــاز، يمتــاز بــالحزن والأســى كمــا يقــول مؤسّــسه المرحــوم أســتاذ المقــام العراقــي محمد القبــانچي، الــذي أنشــد هــذا الــنغم عــن طريــق الصــدفة، والــيكم القصــة كمــا يرويهــا عنــه الأســتاذ ثــامر عبــد الحسن العامري في كتابه **(المقام العراقي)** فيقول:

أثنــاء وجــود الفنــان الكبيــر محمد القبــانچي فــي ألمانيــا عــام ١٩٣١م لإمــلاء بعــض الإسـطوانات، حلـم ذات ليلـة بـأنّ إحـدى أسـنانه قـد سَـقطت، وحيـث تقـول بعـض تفاسـير الأحــلام بــانّ ســقوط السّــن يعنــي وفــاة إنســان عزيــز، وعنــدما حضــر القبــانچي للتســجيل داهمـه شـعور بـانّ والـده قـد تـوفي وهـو يـدري بانّـه تركـه طـريح الفـراش، وحـين بـدأ الغنـاء بشـئ مـن القلـق والحـزن، غنّـى مـن نغـم لا عَهـد للموسـيقيين بـه مـن قبـل، وتـم الإتفـاق علـى تسـميته بمقـام اللّامـي ويعنـي بـه الألـم والملامـة، وكانـت الكلمـات مـن شـعر الأبوذيـة ومـن تأليفه أيضاً والتي قال فيها:

عــلامَ الــدَهر شَــتــّتــنــا وطـَـرنــا

عُـگُــب ذاكَ الطـرَب بالـهَم وُطـَرنــا

ألف يـا حيـف ما گِـضـينه وَطـرنا

ليــالي اللــي گِـضَــتْ متــعود اليــّا

أضيفَ مقام اللّامي الى قائمة المقامات العراقية واعتبر من إبتكارات الأستاذ محمد القبانچي وذلك في المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في بغداد عام ١٩٦٤م.

يتكون سلّم اللّامي من جنسين يجمعان جمعاً متصلاً صعوداً ونزولاً.
الأول: جنس كُرد على الدوگاه (ري).
الثاني: جنس كُرد على النَوى (صول).

صعوداً ونزولاً **Re ♭Mi Fa Sol ♭La ♭Si Do Re**

مقام اللامي وطور الحليوي:

تشير الدلائل التأريخية المكتوبة منها والمنقولة شفوياً أيضاً، كالمعلومات التي وثّقها الأستاذ المحترم الفنان والموسيقي الرائع، يحيى الجابري، عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى - مدير بيت الغناء الريفي، في كتاباته في مجلة الحياة للموسيقى (كتاب: أطوار الغناء الريفي العراقي)، حيث يقول: انّ مقام اللامي كان موجوداً منذ القِدم، وكان يُغنّى في المناطق الريفية والجنوبية من العراق، وسُمّيَ بطور الحليوي نسبة الى مغنيه مِجباس الحليوي من عشيرة أو قبيلة أبو حليو وهم قبائل رُحّل إنتقلوا من مدينة اللى أخرى قادمون من المنطقة الغربية حيث البداوة والتصحّر طلباً للعيش، حتى انّ المطرب الريفي الراحل مظفر العبادي (رحمه الله)، عندما سأله الأستاذ يحيى الجابري عن طور الحليوي قال: انّه طور الغجر. يكمل الجابري حديثه فيقول: إلتقيت المطرب المرحوم جواد وادي، فسألته عن أسباب عدم غنائه لطور الحليوي فقال: انّ طور الحليوي هو طور الغجر (الكاوليه) ولا نستطيع غنائه لأنّه صعب ويحتاج الى حنجرة قوية ذات طبقات واسعة.

وعن مقام اللامي أو نغم اللامي يحدثنا الدكتور عبد الله إبراهيم المشهداني في كتابه: موسوعة المقام العراقي، فيقول: نغم اللامي كان موجوداً ومستعملاً في وسط وجنوب العراق قبل تسجيل الاستاذ محمد القبانچي الأبوذية التي عُرفَت بإسمه: علام الدهر، في برلين ١٩٢٨ ، حتى انّ القبانچي لديه اسطوانات مسلجة بأبوذيات من نغم اللامي قبل هذا التاريخ، غير انّ القصة التي التي رُويت عن وفاة أبيه وطبيعة الكلمات التي إحتوتها الأبوذية وطريقة أدائه الشجيّة التي تنمّ عن ألم عميق أخذت شعبية وإنتشاراً واسعاً.

سَجّله القبانچي على اسطوانة سنة ١٩٢٥ بأبوذية مطلعها: بعد متفيد حسراتي وندماي.

وسَجّله على اسطوانة في آب ١٩٢٥ بأبوذية مطلعها: نِحَل جسمي وبـُگَثْ روحي تعالاي.

وسَجّله حسين كردي على اسطوانة سنة ١٩٢٥ بأبوذية مطلعها: أريد أروح للبندر سهر بي. (إنتهى قوله). للأسف لم أستطع أن أعثر على أي من هذه التسجيلات.

بالطبع انّ قراءة مقام اللامي بصورته البغدادية المتحضّرة وباسلوب أستاذ المقام العراقي محمد القبانچي تختلف أداءاً عن الاسلوب الريفي البدوي لقراءة وغناء طور الحليوي؛ لكنّ السلّم الموسيقي هو نفسه.

لا توجد في طور الحليوي أقسام أو تفاصيل عدا طرائق أدائه وإجتهاد من يغنّيه لإخراج العُرَب والبحّة التي تعطي هذا الطور التأثير والشجن والحزن، وفي بعض

الأحيان يمكن توظيف هذا الطور للأغاني الخفيفة السريعة؛ لأنّه مقام أو طور متحرّك وحسب رغبة الملحن وإمكانيته الموسيقية.
الأجناس الموسيقية التي من الممكن أن تدخل في سلّم طور الحليوي إضافة الى أجناسه الرئيسية:
جنس نهاوند على الجهاركاه (فا).
جنس عَجم على درجة الكُرد (مي بيمول).

تطبيقات

عراقية:

الهجر مو عادة غريبة/ مليان گلبي من الولف/ بعيونك عتاب/ چان الگلب ساليك/ سلمت الگلب بيدك/ يلّي نسيتونا/ چاوين أهلنا/ يالمنحدِر وياك خذني/ أنا الربيت ولغيري يصيرون/ أمس واليوم/ گلّي يا حلو/ أغار من الهوى/ كوبليهات أغنية: هذا الحلو كاتلني يا عمّة/ ادلّل عليّ ادلّل/ جاوبني تدري الوگت/ أنا ياطير/ يانبعة الريحان/ يلداركم معمورة/ **حَچيَك مُطر صيف/ عود لحبيبك عود**/ على الميعاد إجيتك/ صبّح ضعنكم شايل/ خالة شكو/ الملح والزّاد/ عيوني تبْچي.

حَچيَك مُطر صيف ، عود لحبيبك عود كافي بعد عود؛ من حيث الإحساس يسيطر نغم العَجم تارة ونغم اللامي تارة أخرى والسبب هو وجود نفس اللازمة الموسيقية (تتراكود عَجم) والتي تستقر على الدرجة الثانية من سلّم اللامي والتي تسيطر على السير اللحني للأغنيتين معطية طعم ونكهة العَجم وكأنه حوار متكافئ بين العَجم واللامي. وقد يكون السبب هو في طريقة عرض مقام اللامي بالاسلوب الريفي (طور الحليوي). ممّا يذكرني بأغنية: شلون ركّص العمارة (ألم تين وألم تين) وأغنية:خالة شلون بيا ما دريتي.

عربية:

موَشّح: أعطني من رضاك (لم أعثر على تسجيل له)/ حامل الهوى تعب، ألحان: توفيق باشا، أداء: زكية حسن حمدان، إيقاع: وحدة كبيرة 8/4.

تعلّم الموسقار محمد عبد الوهاب مقام اللاّمي عند زيارته لبغداد عام ١٩٣٢م على يد الموسيقار العراقي صالح الكويتي، بعد ذلك قام عبد الوهاب بإستخدام مقام اللاّمي عام ١٩٣٧م في تلحين أغنية: ياللي زرعتو البرتقال، فكانت أول أغنية مصرية على مقام اللاّمي، ثم تلتها عام ١٩٤١م : إسمح وقولّي يا نور العين. عام ١٩٤٩م : عيني بترف. ١٩٥٥م: أنا والعذاب وهواك. كما ولحّن الموسيقار كمال الطويل عام ١٩٥٧م أغنية: على قد الشوق لعبد الحليم حافظ على مقام اللاّمي.

مقام حِجازكاركُرد:

إنّ سلّم مقام الحِجازكاركُرد هو نفس سلّم مقام الكُرد لكن على درجة الرَست (دو)، قد تختلف روحية الأداء حيث بالإمكان تقسيم سلّمه الى جنسين، الأول جنس كُرد على الرَست، والثاني جنس نهاوند على الجهارگاه (فا) صعوداً، وجنس كُرد على النَوى (صول) نزولاً، أي أنّ السلّم هو نفس سلّم الكُرد صعوداً ونزولاً لكن يختلف إستخدام الأجناس فتختلف معه روحية الأداء.

صعوداً ونزولاً **Do ♭Re ♭Mi Fa Sol ♭La ♭Si Do**

تطبيقات

الموَشّحات:

ياَ بهْجَةَ الرُّوح، إيقاع: يورُك سَماعي (يُگرُك) 6/8.

حَبّي زُرْني ما تَيّسر، إيقاع: النَوَخت 7/4.

في الروض أنا شُفتِ الجميل، ، إيقاع: الأقصاق التركي (ثريا) 5/8.

يا ذا القوام السَمهَري، إيقاع: مصمودي صغير4/4 و وحدة كبيرة8/4.

طِفْ يا دُرّي، إيقاع: الظرافات 13/8.

يمُرّ عُجباً، إيقاع: المُخَمّس التركي 32/4.

من الأمثلة على هذا المقام، الأغنية الجميلة للمطربة طروب: يا ستي ياختيارة، وهي أغنية دوارة أي أنّ المذهب والكوبليهات تكون بنفس اللّحن، نلاحظ في مطلع الأغنية وضوح جنس النهاوند وجماله، لكن الإستقرار يأتي بعد ذلك على جنس الكُرد، ثمّ تأتي اللازمة الموسيقية لتعيد اللّحن الى جنس النهاوند مرة أخرى وهكذا حتى نهاية الأغنية على جنس الكُرد.

مقام كُرد عراقي (محيّر كُردي):

يذكر الاستاذ المرحوم شعوبي إبراهيم في كتابه **(دليل الأنغام لطلاب المقام)** عن مقام الكُرد في العراق فيقول:

انّ هذا المقام متكوّن من جنس بيات على درجة المحيّر ثم جنس كُرد على درجة الدوگاه.(إنتهى قوله).

بالطبع انّ الأستاذ شعوبي إبراهيم يقصد بذلك السير اللّحني للقالب الغناسيقي لمقام الكُرد، لكن هناك أغانٍ أو پستات عراقية موغلة في القدم تستعرض في مطلعها جنس البيات ويستقر لحنها بعد ذلك على جنس الكُرد، وهذا المقام موثق أيضاً في مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م بإسم مقام: محيّر كُردي، ويتألف من أوكتافين:

الأوكتاف الأول: سلّم كُرد على درجة الدوگاه (ري).

الأوكتاف الثاني: سلّم بيات على درجة المحيّر (ري جواب).

ويمتاز هذا المقام بأنّ سيره اللحني يبدأ من منطقة الجواب، أي على سلّم البيات، ثم النزول والمرور بالأوكتاف الأول لإظهار سلّم الكُرد والقفلة على درجة الدوگاه.

الأوكتاف الأول	**Re ♭Mi Fa Sol La ♭Si Do Re**
الأوكتاف الثاني	**Re 𝄳Mi Fa Sol La ♭Si Do Re**

تطبيقات

بوخومار خُنفشار (سيّد درويش ١٩١٩م/ كلمات بديع خيري).

نوحي على العافوچ (ياگليبي سلّ وذوب).

دزّني وإعرف مرامي.

تنويه:

انّ أغنية دزّني وإعرف مرامي، تُعـزَف اليوم من قبل غالبية العازفين على مقام البيات (بيات محيّر)، لكن لو نظرنا الى التوثيق التاريخي للأغنية لوجدناها على مقام الكُرد العراقي أي: المحيّر كُردي.

مقام طرزنوين:

طرزنوين تعني شكل جديد.

كُرد على درجة الرَست + حِجاز على درجة الجهارگاه (صعوداً ونزولاً).

صعوداً ونزولاً **Do ♭Re ♭Mi Fa ♭Sol La ♭Si Do**

مقام شهناز كُردي:

كُرد على درجة الدوگاه (ري) + حِجاز على درجة الحسيني (لا) صعوداً ونزولاً.

صعوداً ونزولاً **Re ♭Mi Fa Sol La ♭Si #Do Re**

مقام شوق طرب:

كُرد على درجة العُشَيران + صَبا على درجة الدوگاه صعوداً ونزولاً.

صعوداً ونزولاً **La ♭Si Do Re 𝄳Mi Fa ♭Sol La**

مقام كُرد العَجم (عَجم كُردي):
يكون فيه الغناء على عَجم الدرجة السادسة من سلّم الكُرد، ثم الهبوط والإستقرار على سلّم الكُرد.
دور: إن قلت آه، غناء: سيّد الصفتي (١٨٧٥- ١٩٣٩م).

مقام فرح نَما: كُرد على درجة اليگاه (صول قرار).



سّيد الصفتي

مقام النَگريز

مقام شرقي معروف في بلاد المشرق قاطبة، نگريز كلمة فارسية تعني: لا تهرب.
يتكون من عِقد وجنس يجمعان جمعاً متصلاً صعوداً ونزولاً.

عِقد نَگريز على درجة الرَست (دو).
جنس نهاوند على النَوى (صول).

قاعدة السلم: صعوداً ونزولاً **1 - ½ - 1½ - ½ - 1 - ½- 1**

باستخدام المفاتيح تصبح القاعدة: **21 31 212**

❖ **نَگريز على درجة: دو** **Do Re ♭Mi #Fa Sol La ♭Si Do**
صعوداً ونزولاً

❖ **نَگريز على درجة: فا** **Fa Sol ♭La Si Do Re ♭Mi Fa**
صعوداً ونزولاً

تطبيقات

الموَشّحات:
يا قَوامَ البان، إيقاع: سَماعي ثقيل 10/8.
زارَني تَحتَ الغَياهِب، إيقاع: فاخت 20/4.
يا مَن رَماني بالسّهام، إيقاع: الأوفر المصري 19/4.

المونولوج: أنعل أبو الفن.
دور: يااللي قوامك يعجبني/ القلب ياما إنتظر/ من أغاني أم كلثوم، أغنية: أنساك ـ البيت الشعري: وأحب تاني ليه وأعمل بحبك إيه/ ومن أغنية: بعيد عنك ـ البيت الشعري: إفتكرلي لحظة حلوة عشنا فيها للهوى وإفتكرلي مرة غنوة يوم سمعناها سوا/ المقدمة الموسيقية لأغنية: مغرور لعبد الحليم حافظ/ حوّل يا غنّام حوّل/ سوق على مهلك سوق/ جرّب نار الغيرة.

عائلة مقام النـگريز

مقام نو أَثَـر

مقـام شـرقي يسـتعمل فـي الـبلاد العربيـة والشـرقية علـى حـد سـواء، نـو أَثـر كلمـة فارسـية تعنـي: الأثـر الجديـد، أصـبح هـذا المقـام اليـوم قليـل الإسـتخدام فـي الـبلاد العربيـة، ولعلّـه مـازال مستخدما في البلاد الشرقية كالفارسية والتركية وغيرها.

يتكون من عِقد وجنس يجمعان جمعاً متصلاً صعوداً ونزولاً.
عِقد نـگريز على درجة الرَست (دو).
جنس حِجاز على درجة النَوى (صول).

صعوداً ونزولاً **Do Re ♭Mi #Fa Sol ♭La Si Do**

تطبيقات

موَشّح: رَماني بسَهم هواه، إيقاع: مربّع 13/4.
أدوار: عواطــفك دي أشـــهر مـن نــار/ يـامين يحكـم بينـي وبينـك/ يـا مَحـلا الفُسـحة علـى راس البَــر/ سـَهرتُ منــه الليــالي/ المقطـع: كلمـوني تـاني عنـك .... بعـد طـول حرمـاني منـك (مـن أغنيــة: فكرونـــي لأم كلثــوم)/ غــدٌ بظهــر الغيــب واليــوم لـــي (رباعيــات الخيــام لأم كلثــوم)/ سـبوني يانـاس: فيهـا محادثـة رائعـة بـين النـو أثـر والنهاونـد/ جَميـل جَمـال/ إنـدَه علـيّ بهمسـة/ المقطع: اليّ چانت أغلى ناسـي (من أغنية: لا ياصديقي لكاظم الساهر).

مقام أَثر كرد:

يعتبر مقام أَثر كرد مقاماً عارضاً، أي أنّه يستعمل في التلحين عرضياً بين كوبليه وآخر أحياناً، أو للإنتقال من سلّم الى آخر خلال اللّحن الأساسي أو في التقاسيم أحياناً أخرى، يتكون من:

عِقد أثر كرد على درجة الرَست (دو).
جنس حِجاز على درجة النَوى (صول).

Do ♭Re ♭Mi #Fa Sol ♭La Si Do

ملاحظة:

أحياناً يمكن إستبدال جنس الحِجاز بجنس كُرد على الصول وذلك بإستخدام نغمة سي بيمول بدلاً من نغمة سي الطبيعية.

تطبيقات

القطعة الموسيقية التي تسبق الكوبليه الثاني: الموج الأزرق في عينيك (من أغنية: رسالة من تحت الماء لعبد الحليم حافظ)/ المقطع: وسِرتُ وحدي شريداً محَطّم الخطوات (من أغنية: حبيبها لعبد الحليم حافظ)/ الكوبليه الثاني (حَسّبنا يگضي العُمر وإحنا النظل أحباب) من أغنية: حبينا ضي الگمر.

تنويه:

هناك من يعتبر مقام أَثر كُرد فرعاً من من مقام الكُرد على درجة الرَست (دو)؛ وذلك لأنّه يعتمد نفس سلّم كُرد (دو) ولكن فقط برفع الدرجة الرابعة (فا) لتصبح فادييز.

مقام بسنديدة:

عِقد نگريز على درجة الرَست (دو) + جنس رَست على درجة النَوى (صول).

صعوداً ونزولاً **Do Re ♭Mi #Fa Sol La ♭Si Do**

تطبيقات

دور: يا دي الغرام يا دي الوَلَع، ألحان: داود حسني (ديفيد حاليم)، غناء: فتحية أحمد.

كوبليهات أغنية: جرّب نار الغيرة.

مقام حِصار:

تصوير لمقام النو أَثر على درجة الدوگاه (ري).

عِقد نگريز على درجة الدوگاه (ري) + جنس حِجاز على درجة الحسيني (لا).

صعوداً ونزولاً **Re Mi Fa #Sol La ♭Si #Do Re**

مقام المخالف

مقـام عراقــي أصــيل ومتميّــز، يعتقـد الـبعض مـن البــاحثين المختصــين فــي المقامــات العراقيــة، انّ مقـام المخــالف مــن المقامــات الرئيســية، بينمــا المتعــارف عليــه بــين قــراء المقــام بأنــه مـن الفرعيـات، هـذا الإخـتلاف فـي الـرأي يكمـن فـي انّ مقـام المخـالف يمتلـك إسـتقلالية فـي كيانــه الخــاص، ومـن هنـا جـاءت تسـميته (المخـالف)، ذلـك لأنّــه خـالف كـل الطـرق المتبعـة فـي أداء المقامـات، فـلا هـو بالمقـام الرئيسـي الـذي إتــفقت عليـه كـل الآراء ولا هـو بـالفرعي الـذي إســتقرت حولــه الإجتهــادات، يســمّى أيضــاً بــ (**عِقـد المخــالف**) لأنّــه سـلّم خماسـي الـدرجات، وهنــاك مــن يعتبــره مقامــاً متكــاملاً. مــن فروعــه :مقـام الگُلگُلــي، مــن الجـدير بالــذكر انّ مقــام المخــالف لـم يأخـذ مسـاحة السـيگاه كاملــة، وإنّمــا يقطــع أو يبتــر بعــض أجزائــه النغميــة عنـد الأداء، لـذا أطلـق الـبعض عليـه (سـيگاه أعـرج) أو (سـيگاه نـاقص)، كمـا انّـه يأخـذ نصـف سـلّم النهاونــد أيضــاً، لــذا يعتبــر مخالفــاً للأصــول المتبعــة فــي قــراءة المقامــات فإســتحق إســم (المخالف).

حســب مــاورد فــي بعــض الوثــائق المدوّنــة، يُنسَــب مقــام المخــالف الــى قــارئ المقــام الشــهير أحمـد زيـدان المتـوفى سـنة ١٩١٢م وتعتبـره أول مــن إبتكــره وأضــافه الــى المقامــات العراقية بينما تعتبر مصادر أخرى انّ مقام المخالف مجهول الأصل.

قاعدة السلّم: صعوداً ونزولاً **¼ - 1¼ - ½ - ¾**

وبإحتساب المفاتيح تصبح القاعدة: **113**

مع مراعاة خفض المفتاح الأول والرابع الى ربع تون.
ملاحظة: المفتاح الخامس في السلّم هو المفتاح الرابع بعد إعادته الى حالته الطبيعية.

❖ **مخالف على درجة العراق (سي كار بيمول قرار)**

صعوداً ونزولاً **𝄳Si - Do - ♭Re - 𝄳Mi - ♭Fa(Mi)**

بوسليك - سيگاه - زيرگولة - رَست - عراق

❖ **مخالف على درجة السيگاه (مي كار بيمول)**

صعوداً ونزولاً **𝄳Mi - Fa - ♭Sol - 𝄳La - 𝄫 Si(La)**

حسيني - تيك حصار - حِجاز - جهارگاه - سيگاه

تطبيقات

أصـبح مقـام المخـالف قليـل الإسـتخدام فـي المجـال الغناسـيقي اليـوم رغـم فخامتـه وتميّزه، وهذه بعض تطبيقاته:

بالعشـگ حسـدوني الخلـگ (مـن يـدري بالبـاطن شـكو)/ تتكـر غرامـي/ وشـلون حـالي وشـلون/ جيـت أسـألك علـى الـرَدّة/ حبيـب امّـك مـا تقبـل مـن أحاجيـك/ وردة إسـگيتها مـن دمـع العيـون/ الحضـيرية (يايمّـا الله يـوفقچ)/ أتعثّـر بهـا الليـل/ حاسـب مـن الوحـدة علـيّ/ شـمدريني أنحرم من عندك.

جدول المقامات وأجناسها

مقام الرَسْت				
ت	المقام	الجنس الأول	الجنس الثاني	الملاحظات
١	**رَست**	رَست على الرَست	رَست على النَوى	أحياناً: نهاوند على النَوى نزولاً
٢	شورك	رَست على الرَست	نهاوند على النَوى	صعوداً ونزولاً
٣	سوزناك	رَست على الرَست	حِجاز على النَوى	صعوداً ونزولاً
٤	پينجگاه	رَست على الجهارگاه	حِجاز على الكردان	نهاوند على الكردان نزولاً
٥	نيروز	رَست على الرَست	بيات على النَوى	صعوداً ونزولاً
٦	محيّر عراق	رَست على النَوى	بيات على المحيّر	صعوداً ونزولاً تصوير لسلّم مقام نيروز على النَوى
٧	ماهور	رَست على الرَست	عَجم على النَوى	أحياناً: نهاوند على النَوى نزولاً
٨	نيشابورك	رَست على الدوگاه	رَست على النَوى	صعوداً ونزولاً
٩	رَست مصري	رَست على الرَست	رَست على الجهارگاه	صعوداً ونزولاً تصوير لسلّم مقام النيشابورك على الرَست

١٠	يگاه	رَست على اليگاه	رَست على الدوگاه	بيات على الدوگاه نزولاً
١١	بشاير	رَست على الرَست	كُرد على النَوى	صعوداً ونزولاً
١٢	نوى كُرد	رَست على النَوى	كُرد على المحيّر	صعوداً ونزولاً
١٣	نياز	رَست على الرَست	حِجاز على الجهارگاه	صعوداً ونزولاً
١٤	سازكار	سازكار على الرَست	رَست على النَوى	صعوداً ونزولاً
١٥	دِلنشين	رَست على الرَست	رَست على النَوى	تؤخذ نغمة شهناز بدلاً من نغمة المحيّر في الجواب لإستعراض جنس الصبا
١٦	شرقي رَست	رَست على الرَست بيات على الكردان	نهاوند على الجهارگاه نهاوند على الماهوران	الأوكتاف الأول الأوكتاف الثاني
١٧	أصفهان	رَست على الدوگاه بيات على المحيّر	نهاوند على النَوى نهاوند على السَهم	الأوكتاف الأول اللأوكتاف الثاني (شرقي رَست مصور على الدوگاه)
١٨	مقام كردان	نفس سلّم الرَست، لكن يبدأ العمل به من درجة دو جواب والتي تُسمّى بدرجة الكردان أو الگردان، ثم الهبوط باللحن تدريجياً والركوز على قرار السلّم أي: درجة الرَست (دو).		
١٩	مقام رَهاوي	نفس سلّم الرَست، تمتاز شخصيته باضهار جنس السازكار والبيات هبوطاً		

مقام البَيات

ت	المقام	الجنس الأول	الجنس الثاني	الملاحظات
١	**بَيات**	بيات على الدوگاه	كُرد على الحسيني	صعوداً ونزولاً
٢	بيات حسيني كلعزار	بيات على الدوگاه	رَست على النَوى	نهاوند على النَوى نزولاً
٣	بيات حسيني	بيات على الدوگاه	بيات على الحسيني	كُرد على الحسيني نزولاً
٤	بيات شوري	بيات على الدوگاه	حِجاز على النَوى	صعوداً ونزولاً
٥	قارجهار	بيات على الدوگاه	نگريز على الجهارگاه	صعوداً ونزولاً
٦	بياتين	بيات على الدوگاه	بيات على النَوى	صعوداً ونزولاً
٧	حسيني عُشَيران	بيات على العُشَيران	بيات على الدوگاه	صعوداً ونزولاً (تصوير لمقام البياتين على العُشَيران)
٨	محيّر	بيات على الدوگاه	نهاوند على النَوى	يبدأ ببيات المحيّر ويستقر ببيات الدوگاه
٩	نهفت	بيات على العُشَيران	عَجم على الدوگاه	بيات على الدوگاه نزولاً

مقام السيگاه				
ت	المقام	الجنس الأول	الجنس الثاني	الملاحظات
١	**سيگاه**	طبع سيگاه على مقام الرَسْت	رَست على النوى	أحياناً: نهاوند على النوى نزولاً
٢	هزام	طبع سيگاه على السيگاه	حِجاز على النَوى	صعوداً ونزولاً
٣	راحة الأرواح	طبع سيگاه على العراق	حِجاز على الدوگاه	صعوداً ونزولاً
٤	أوشار	طبع سيگاه على السيگاه	نهاوند على النوى	صعوداً ونزولاً
٥	عِراق	طبع سيگاه على العراق	بيات على الدوگاه	صعوداً ونزولاً
٦	بستنگار	طبع سيگاه على العراق	صَبا على الدوگاه	صعوداً ونزولاً
٧	مُستعار	مستعار على السيگاه	نهاوند على النَوى	سلّم أوشار على السيگاه نزولاً
٨	أوج	طبع سيگاه على العراق طبع سيگاه على العراق	بيات على الدوگاه حِجاز على الدوگاه	صعوداً نزولاً (مقام لحني قد تدخل فيه أجناس عدة)
٩	فرحناك	طبع سيگاه على العراق	عَجم على الدوگاه	صعوداً ونزولاً
١٠	رونق نما	جنس أوج آرا على العراق	جنس مستعار على درجة السيگاه	يستعمل نغمة العَجم (سي بيمول) لاظهار جنس نهاوند على النوى

مقام العَجَم				
ت	**المقام**	**الجنس الأول**	**الجنس الثاني**	**الملاحظات**
١	**عَجم**	عَجم على الرَست	عَجم على النَوى	صعوداً ونزولاً
٢	عَجم عُشَيران	عَجم على العَجم عُشَيران	عَجم على الجهاركاه	صعوداً ونزولاً
٣	جهاركاه	عَجم على الجهاركاه	رَست على الكردان	نهاوند على الكردان نزولاً
٤	شوق أفزا	عَجم على العَجم عُشَيران	نكريز على الكُرد أو حِجاز على الجهاركاه	صعوداً ونزولاً
٥	سوزدلارا	عَجم على الرَست	رَست على النَوى	نهاوند على النَوى نزولا (مقام لحني قد تدخل فيه أجناس عدة)
٦	عَجم مرصّع	عَجم على العَجم عُشَيران	عَجم على الجهاركاه	تؤخذ نغمة سيكاه بدلاً من نغمة الكُرد لاظهار جنس البيات
٧	جان فزّا	عَجم على العَجم عُشَيران	صَبا على الدوكاه	الأداء يبدأ بالجنس الأعلى
٨	عَجم طرز جديد	عَجم على العَجم عُشَيران	حِجاز على الدوكاه	يبدأ العمل به من الأجناس العليا: نهاوند النوى وحِجاز وكرد الدوكاه ونكريز الرسَت صعودا قد يأخذ رست النوى ونيشابورك دوكاه

مقام الحِجاز				
ت	المقام	الجنس الأول	الجنس الثاني	ملاحظات
١	**حِجاز**	حِجاز على الدوگاه	رَست على النَوى	نهاوند على النَوى نزولاً
٢	حِجاز عَجمي	حِجاز على الدوگاه	كُرد على الحسيني	صعوداً ونزولاً
٣	حِجازكار	حِجاز على الرَست	حِجاز على النَوى	صعوداً ونزولاً
٤	شهناز	حِجاز على الدوگاه	حِجاز على الحسيني	صعوداً ونزولاً
٥	سوزدل	حِجاز على الحسيني	حِجاز على جواب البوسليك	صعوداً ونزولاً
٦	شَد عَرَبان	حِجاز على اليگاه	حِجاز على الدوگاه أو نگريز على الرَست	صعوداً ونزولاً
٧	زنجران	حِجاز على الرَست	عَجم على الجهارگاه	صعوداً ونزولاً
٨	حِجازين	حِجاز على الدوگاه	حِجاز على النَوى	صعوداً ونزولاً

مقام النَهاوند				
ت	المقام	الجنس الأول	الجنس الثاني	الملاحظات
١	**نهاوند**	نهاوند على الرَست	حِجاز على النَوى	كَرد على النَوى نزولاً
٢	فرحفزّا	نهاوند على اليگاه	كُرد على الدوگاه	نهاوند على الرَست نزولاً
٣	سلطاني يگاه	نهاوند على اليگاه	حِجاز على الدوگاه	صعوداً ونزولاً
٤	بوسليك	نهاوند على الدوگاه	حِجاز على الحسيني	كُرد على الحسيني نزولاً
٥	نهاوند مرصّع	نهاوند على الرَست	حِجاز على الجهارگاه	صعوداً ونزولاً
٦	عشاق مصري	نهاوند على الدوگاه	بيات على الحسيني	كُرد على الحسيني نزولاً
٧	نَوى عراقي	نهاوند على النَوى	بيات على المحيّر	صعوداً ونزولاً
٨	نهاوند كبير	نهاوند على الرَست	نهاوند على النَوى	صعوداً ونزولاً
٩	نهاوند طرز جديد	نهاوند على الرَست	عَجم على النَوى	صعوداً ونزولاً

مقام الصَبا				
ت	المقام	الجنس الأول	الجنس الثاني	الملاحظات
١	**صَبا**	صَبا على الدوگاه	حِجاز على الجهارگاه	تؤخذ نغمة الشهناز صعوداً ونغمة المحيّر نزولاً
٢	صَبا زمزم	صَبا زمزم على الدوگاه	حِجاز على الجهارگاه	تؤخذ نغمة الشهناز صعوداً ونغمة المحيّر نزولاً

مقام الكُرد				
ت	المقام	الجنس الأول	الجنس الثاني	الملاحظات
١	**كُرد**	كُرد على الدوگاه	كُرد على الحسيني	صعوداً ونزولاً
٢	لامي	كرد على الدوگاه	كرد على النَوى	صعوداً ونزولاً
٣	حِجازكاركرد	كُرد على الرَست	نهاوند على الجهارگاه	كُرد على النَوى نزولا
٤	كُرد عراقي (محيّر كُردي)	كُرد على الدوگاه بيات على المحيّر	كُرد على الحسيني كُرد على جواب الحسيني	الأوكتاف الأول الأوكتاف الثاني
٥	طرزنوين	كُرد على الرَست	حِجاز على الجهارگاه	صعوداً ونزولاً
٦	شهناز كردي	كُرد على الدوگاه	حِجاز على الحسيني	صعوداً ونزولاً
٧	شوق طرب	كُرد على العُشَيران	صَبا على الدوگاه	صعوداً ونزولاً

مقام النـگريز

ت	المقام	الجنس الأول	الجنس الثاني	الملاحظات
١	**نـگريز**	عِقد نـگريز على الرَست	نهاوند على النَوى	صعوداً ونزولاً
٢	نوأثر	عِقد نـگريز على الرَست	حِجاز على النَوى	صعوداً ونزولاً
٣	أثر كُرد	عِقد أثر كُرد على الرَست	حِجاز على النَوى	أحياناً: كُرد على النوى نزولاً
٤	بسنديدة	عِقد نـگريز على الرَست	رَست على النَوى	صعوداً ونزولاً
٥	حصار	عِقد نـگريز على الدوگاه	حِجاز على الحسيني	صعوداً ونزولاً

الخاتمة

أخيراً وليس آخراً لابدّ من القول أنّ العدد الحقيقي للمقامات الشرقية هو عدد غير معلوم بالدقة وتختلف كل المصادر الموثوقة عليه وتسمياتها بحر ليس له آخر، آخذين بنظر ألاعتبار الفارسي منها والتركي والعربي كذلك، فالإلمام بجمعها أمر مبالغ فيه، لكنّ معرفة الأساس والمستعمل منها في يومنا هذا شئ لابدّ منه، وهذا ما كنت أبحث فيه ليل نهار لأشهر عديدة معتمداً على ما لديّ من خبرة متواضعة ممزوجة بالشغف لهذا الفن الأصيل الجميل.

تحرّيت جاهداً صحة المعلومة ودقّتها من مصادر عديدة قديمة وحديثة واتّبعتُ أسلوباً لغوياً مبسّطاً وطرحاً موسيقياً سهلاً وشيّقاً في آن واحد ومُدعماً برأي بعض من أصحاب الخبرة الطويلة في هذا المجال أذكر منهم الأستاذ القدير قارئ المقام وعازف الجوزة محمد صالح عمر وكذلك الموسيقار الرائع عازف العود الأستاذ خالد محمد علي، آمل أنّي قد نجَحتُ في خدمة الموسيقى الشرقية والموسيقيين في عملي هذا، وأستميحكم عذراً إنْ هفوتُ أو نسيتُ شيئاً فكيف لمثلي الإبحار في علم النّغم، ولكم مني فائض الاحترام.

محمود حسن طه
١٢/ شباط/٢٠٢١

ودمتُم بحُسنِ السَّمعِ

وطِيبِ المَقام

المَصادر والمَراجع

١. إحياء علوم الدين، حجة الاسلام أبو حامد الغزالي/ المجلد الثالث، تحقيق وتخريج: علي محمد مصطفى وسعيد المحاسني، تقديم: أسعد الصاغرجي، دار الفيحاء ودار المنهل ناشرون، دمشق، الطبعة الاولى ٢٠١٠.

٢. اصول غناء المقام البغدادي، باهر هاشم الرجب، مطبعة الوسام، بغداد ١٩٨٣.

٣. اصول علم النغم، محمد حسن الالاتي ٢٠١٢.

٤. أطوار الغناء الريفي العراقي، دراسة وتحليل، يحيى الجابري، مجلة الحياة الموسيقية، الأعداد: ٢٠٠٦/٤١، ٤٢- ٢٠٠٧/٤٥.

٥. أعلام المقام العراقي ورواده، كمال لطيف سالم، ط١، بغداد ١٩٨٥.

٦. الأصول والفروع في الموسيقى العربية/ دراسة تحليلية لكافة المقامات العربية/ تاليف واعداد مهدي ابراهيم/ دار علاء الدين/ ط١/ ٢٠٠٧

٧. التاليف الغنائي العربي بقلم جلال جوبي استوكهولم، يوليو ١٢ / ٢٠١٩.

٨. الخصائص اللّحنية والايقاعية في الأغاني المرافقة للمقام العراقي، مهيمن الجزراوي، بغداد ٢٠٠٤.

٩. الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، لمؤلف مجهول من القرن الحادي عشر الهجري.

١٠.المقام العراقي الى أين؟، حسين الأعظمي بيروت ٢٠٠١.

١١. المقامات في صور، محمد حسن الالاتي ٢٠٠٦.

١٢. المقامات من جميع الدرجات، فاروق درويشة ٢٠١٢.

١٣. المقام العراقي، ثامر عبد الحسن العامري، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠.

١٤. الملا عثمان الموصلي عبقرية الابداع، مجموعة بحوث قدّمت في ندوة علمية حول الملا عثمان الموصلي في كلية الآداب/ جامعة الموصل، ٢٠٠٩/١١/١٧.

١٥. الموسيقى النظرية، سليم الحلو، دار مكتبة الحياة، ط٢، بيروت ١٩٧٢.

١٦. أم كلثوم .. المعجزة.. حياتها .. مجموعةأغانيها / إعداد عدنان عبد فتحي/ منشورات مكتبة دار الثقافة/ طبعة أولى ١٩٨٥م، الطبعة الثانية ١٩٩٠.

١٧. أنغام من التراث العراقي، عبد الفتاح عباس حلمي، من اصدارات نقابة الفنانين المركز العام ١٩٨٤.

١٨. تحليل قصيدة "ليل البنفسج" للشاعر الكبير مظفر النوّاب (ملف/٤)/ د.خير الله أسعد/ الموقع الألكتروني: الناقد العراقي. ٢٠١٦/٤/٢٥.

١٩. تصوير الأنغام على كل مقام، منصور عوض، مطبعة علي أحمد سكر، شارع محمد علي، مصر ١٣٢٠هـ - ١٩٠٢.

٢٠. خذلك مقام قبل ما تنام، منصور العجاتي ٢٠١٣.

٢١. دار الطراز في عمل الموشّحات/ القاضي السعيد ابي القاسم هبة الله بن جعفر ابن سناء المُلك، طبعة دمشق ١٩٤٩.

٢٢. دليل الأنغام لطلاب المقام، شعوبي ابراهيم، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٥.

٢٣. روائع الموشّحات /علي كَسرَوان / منتدى المعارف، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.

٢٤. سيرة حياة الأستاذ محمد القبانچي، مقال لنجوى الكوتاني وفاطمة الظاهر.

٢٥. شخصيات عراقية - محمد القبانچي، ثامر عبد الحسن العامري، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.

٢٦. صالح الكويتي نغم الزمن الجميل/ سليمان صالح الكويتي ط١ ٢٠١٤/ دار الكويتي بغداد – العراق.

٢٧. قالب الدورالمتوارى من ١٩٣٩ بقل وجيه ندى ٢٠١٠/١١/٤ دنيا الوطن صحيفة الكترونية.

٢٨. لقاءات تلفزيونية للمؤرخ والباحث يحيى ادريس.

٢٩. لقاء تلفزيوني لملا يونس الكني الموصلي وملا عزيز الخياط الموصلي ٢٠١٤/١٠/١٩.

٣٠. "ليل البنفسج" حية في ذاكرة العراقيين ووجدانهم/ فريال حسين/ إذاعة العراق الحر. ٦/ أيلول/٢٠١١.

٣١. ليل البنفسج- تحليل ميزوجولوجي لملحمة النهاوند بوسليك في الغناء العراقي المعاصر/ الأستاذ:علي المعلا/ موقع: الوتر السابع. ٢٠٢٠/١٢/٢٨.

٣٢. مجموعة الأغاني والتقاطيق والقصائد والأبوذيات العراقية، مطبعة دار السلام، بغداد ١٩٣٠.

٣٣. معجم الموسيقى، مجمع اللّغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة ٢٠٠٠.

٣٤. مقامات الموسيقى العربية، صالح المهدي، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية.

٣٥. مقدمة عن علم النغم، محمد حسن الالاتي.

٣٦. من هو الشيخ عثمان الموصلي الذي دمرت داعش تمثاله في الموصل؟، مقال لفاطمة الظاهر، ٢٠١٤م.

٣٧. موقع: موسيقانا الألكتروني.

٣٨. موقع: الموسيقى العربية الألكتروني.

٣٩. موقع: المقام العراقي الألكتروني.

٤٠. نظريات الموسيقى العالمية، أحمد الجوادي ٢٠١٤.

٤١. نظريات الموسيقى العربية، حبيب ظاهر العباس، بغداد ١٩٨٦.

٤٢. محمد علي لعبه الملحن الأول/ مقالة بقلم: وجيه ندى (المؤرخ والباحث في التراث الفني) صحيفة دنيا الوطن، ٢٧/ ٢٠١٠/١٠.

نبذة عن الباحث

- ولد في الموصل ١٩٧٢
- درس في مدارس مدينة الموصل
- خريج كلية الطب/ جامعة الموصل
- حاصل على شهادة الدبلوم العالي (ماجستير) في التخدير والعناية المركزة من كلية الطب/ جامعة دهوك.

المهنة الحالية:

طبيب اختصاص ورئيس قسم التخدير والعناية المركزة في إقليم كوردستان العراق/ دهوك/ زاخو.

النشاط الموسيقي:

- درس وتدرب في دار الفنون النغميّة بين سَنتي ١٩٨٢- ١٩٨٤
- عمل في المجال الموسيقي الحُر خلال أربع سنوات ١٩٩٠- ١٩٩٤
- يعزف على آلتي الأورگ والعود متعلقاً بشغاف هذا الفن الجميل.
- صدر له كتاب: ثقافات ومقامات موسيقية عن دار ضفاف للطباعة والنشر (الطبعة الأولى)/ الشارقة ٢٠١٧

البريد الألكتروني mahmoodsinjari@yahoo..com
+964 750 479 59 24